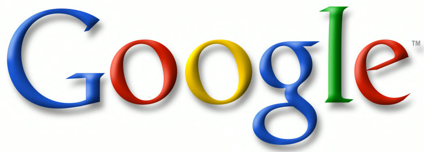
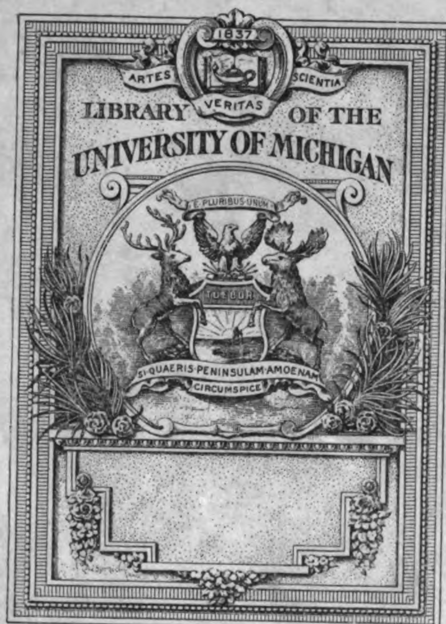


Benedetto Croce

Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks

E. A. Seemann, Leipzig


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Aesthetik

als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik

Theorie und Geschichte

Von

Benedetto Croce

Nach der zweiten durchgesehenen Auflage aus dem Italienischen übersetzt

von

Karl Federn



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

Leipzig
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H.



Dem Andenken

meiner Eltern

Pasquale und Luisa Sipari

und meiner Schwester Maria

Vorbemerkung

Der vorliegende Band besteht aus einem theoretischen und einem historischen Teile, zwei von einander unabhängigen Werken, die jedoch bestimmt sind, einander gegenseitig zu unterstützen.

Den Kern des theoretischen Teiles bildet eine Abhandlung, die unter dem Titel: „Fundamentale Sätze einer Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und der allgemeinen Linguistik" in der Pontanianischen Akademie zu Neapel in den Sitzungen vom 8. Februar, 8. März und 6. Mai 1900 vorgelesen und im XXX. Band der Akten dieser Akademie veröffentlicht wurden. Bei ihrer Umarbeitung hat der Verfasser nur wenige wesentliche Änderungen vorgenommen, wohl aber zahlreiche Zusätze und Exkurse hinzugefügt und die Reihenfolge in seiner Darstellung ein wenig geändert, um sie leichter und klarer zu machen. — Vom historischen Teil sind nur die ersten fünf Kapitel bereits früher in der Zeitschrift Flegrea in Neapel (April 1901) als Essays erschienen unter dem Titel: „Giambattista Vico, der erste Entdecker der ästhetischen Wissenschaft"; und auch sie sind erweitert und mit den übrigen in Übereinstimmung gebracht worden.

Der Autor hat sich besonders im theoretischen Teil über allgemeine Fragen verbreitet, die für das Thema, das er behandelt, eigentlich nur Parallelfragen sind. Dies wird dem nicht als Abschweifung erscheinen, der bedenkt, daß es im strengen Sinne keine philosophischen Einzelwissenschaften gibt, denen eine Existenz für sich zukommt. Die Philosophie ist eine Einheit und, ob es sich nun um Ästhetik, um Logik oder um Ethik handle, es handelt sich stets um die gesamte Philosophie, mag man auch aus didaktischen Bequemlichkeitsgründen eine bestimmte Seite dieser unteilbaren Einheit lebhafter und detaillierter beleuchten. Und umgekehrt, gerade infolge dieses so engen Zusammenhanges aller Teile der Philosophie erzeugt die herrschende Unklarheit und Unsicherheit über die ästhetische Tätigkeit, über die darstellende und produktive Phantasie, über diese erstgeborene Tätigkeit des Menschengeistes, die die Stütze

der anderen erst bildet, Unklarheiten, Unsicherheiten und Irrtümer in allen übrigen Teilen: In der Psychologie wie in der Logik, in der Theorie der Geschichte wie in der praktischen Philosophie. Wenn die Sprache die primäre geistige Äußerung ist und, wenn die ästhetische Form die Sprache selbst in ihrer ganzen wahren und wissenschaftlichen Ausdehnung ist, dann darf man nicht hoffen, die folgenden und komplizierten Phasen des Geisteslebens richtig zu verstehen, solange sein primäres und einfachstes Moment wenig bekannt, verstümmelt und entstellt bleibt. Und von der Klarstellung dieser primärsten aller Erscheinungen darf man auch die Richtigstellung vieler ihrer Folgeerscheinungen und die Lösung einiger philosophischer Probleme erwarten, die meist verzweifelt erscheinen. Dies ist der Gedanke gewesen, der die vorliegende Arbeit inspirierte. Und, wenn dieser theoretische Versuch und die historische Beleuchtung, die ihn begleitet, diesen Forschungen neue Freunde verschaffen, die Hindernisse aus dem Wege räumen und den künftigen Weg andeuten kann, wenn dies insbesondere in Italien geschehen wollte, wo die ästhetischen Traditionen, wie am entsprechenden Orte gezeigt werden wird, rühmlich genug sind, so wird der Verfasser sein Ziel für erreicht halten dürfen und einer seiner lebhaftesten Wünsche wird erfüllt sein.

Neapel, im Dezember 1901.

Noch ist kein Jahr seit der Veröffentlichung der ersten Auflage dieses Buches abgelaufen und schon wird die zweite besorgt. Diese so günstige Aufnahme und die große Zahl von Diskussionen, die das Buch hervorgerufen, scheinen ein gutes Zeichen dafür, daß der in den letzten Zeilen der ersten Vorbemerkung ausgesprochene Wunsch in Erfüllung gehen soll.

Der Verfasser hat in dieser zweiten Auflage seine Arbeit nochmals durchgesehen und einige Korrekturen und ein paar geringfügige Aufklärungen und Zusätze eingefügt.

Neapel, im April 1903.

Inhaltsangabe

I

Die Aesthetik

als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik

Seite

II

Geschichte der Aesthetik

I

Die Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik

I

Die intuitive Erkenntnis

Es gibt zwei Formen menschlicher Erkenntnis: sie ist entweder intuitive (anschauende) Erkenntnis oder logische Erkenntnis; Erkenntnis, die durch die Phantasie vermittelt wird oder durch den Intellekt; Erkenntnis des Individuellen oder Erkenntnis des Allgemeinen; Erkenntnis der Dinge oder ihrer Beziehungen; sie erzeugt in uns entweder Bilder (Anschauungen) oder Begriffe.

Im gewöhnlichen Leben tritt unaufhörlich die intuitive Erkenntnis in Tätigkeit. Man sagt, daß gewisse Wahrheiten sich nicht definieren, sich durch logische Schlüsse nicht beweisen lassen, daß man sie intuitiv erkennen muß. Der Staatsmann wirft dem abstrakten Denker vor, daß ihm die lebendige Intuition der Situationen und der tatsächlichen Bedingungen fehle; der Pädagoge betont die Notwendigkeit, bei der Erziehung vor allem die Fähigkeiten der Anschauung zu wecken; der Kritiker rechnet es sich zur Ehre, bei der Beurteilung eines Kunstwerkes von allen Theorien und Abstraktionen abzusehen und es intuitiv zu beurteilen. Der praktische Mensch erklärt, daß er sich weit mehr auf seine unmittelbaren Eindrücke, als auf seine Überlegungen verlasse.

Aber während die intuitive Erkenntnis im gewöhnlichen Leben so allgemein anerkannt ist, wird ihr auf theoretischem und philosophischem Gebiet nicht die gleiche Anerkennung zuteil. Wir besitzen eine wohlbekannte uralte Wissenschaft von der verstandesmäßigen Erkenntnis: die Logik; aber eine Wissenschaft der intuitiven Erkenntnis wird nur von ganz wenigen und auch von diesen nur mit schüchternem Vorbehalt für möglich gehalten. Die logische Erkenntnis hat sich den Löwenanteil zugeeignet, und wenn sie ihre Gefährtin nicht geradewegs totschlägt und verschlingt, so gesteht sie ihr doch kaum ein niedriges Plätzchen als Magd oder Pförtnerin zu. Was wäre die intuitive Erkenntnis ohne das Licht des Intellekts? ein Diener ohne Herr! und wenn der Herr

den Diener nötig hat, so hat der Diener noch weit mehr den Herren nötig, um im Leben weiter zu kommen. Die Intuition ist blind, der Intellekt leiht ihr Augen.

Ihre Unabhängigkeit von der intellektuellen Erkenntnis

Nun, das Erste, was betont und wohl festgehalten werden muß, ist: daß die intuitive Erkenntnis keinen Herren nötig hat: sie braucht sich an niemanden anzulehnen, sie braucht nicht andere Augen zu leihen, denn sie hat eigene, allerschärfste auf ihrer Stirn. Ohne Zweifel, in viele Anschauungen finden sich Gedanken einverwoben und mit ihnen vermengt. Aber bei vielen andern läßt sich keine Spur solch eines Gemengsels entdecken: das beweist, daß die Beimischung keine notwendige ist. Der Eindruck eines Mondlichts, wie ein Maler es darstellt; die Konturen einer Landschaft, wie ein Kartenzeichner sie aufnimmt; ein musikalisches Motiv, sei es sanft oder kräftig; die Worte eines seufzenden lyrischen Gedichts oder auch nur die Worte, mit denen wir im gewöhnlichen Leben bitten, klagen, befehlen, können alles rein intuitive Dinge sein, ohne daß auch nur ein Schatten intellektueller Vorgänge in ihnen zu finden wäre. Aber was man von diesen Beispielen auch halten möge und wenn man auch die Ansicht vertreten mag und soll, daß der größte Teil der Anschauungen des zivilisierten Menschen von Gedanken durchtränkt ist, so ist doch noch etwas ganz anderes, weit wichtigeres und zwingenderes in Betracht zu ziehen. Die Begriffe, die sich mit unseren Anschauungen vermengt und verschmolzen finden, die sind, insoweit sie wirklich mit ihnen vermengt und verschmolzen sind, keine Begriffe mehr, denn sie haben ihre Unabhängigkeit und Autonomie verloren. Sie waren einmal Gedanken, jetzt aber sind sie einfache Elemente der Anschauung geworden. Die philosophischen Sentenzen, die in einem Trauerspiel oder Lustspiel einer Person in den Mund gelegt werden, stehen an ihrem Platz nicht als Gedanken, sondern als *charakteristisch* für die betreffende Person, gerade so, wie das Rot auf irgend einem Gemälde nicht dasteht als der Begriff der roten Farbe, den die Physiker kennen, also nicht als ein Gedanke, sondern als charakteristisches Element des dargestellten Dinges. Das Ganze bestimmt die Qualität seiner Teile. Ein Kunstwerk kann voll philosophischer Gedanken und Begriffe sein: es kann ihrer mehr und tiefere haben, als eine philosophische Abhandlung; und die letztere kann wieder ihrerseits übervoll sein an Schilderungen und Anschauungen. Aber trotz all diesen

Begriffen ist das Resultat des Kunstwerks eine Intuition und trotz allen Intuitionen das Resultat der philosophischen Abhandlung ein Gedankliches, ein Begriff. Die Promessi Sposi enthalten zahlreiche Beobachtungen und ethische Distinktionen, dennoch verlieren sie nirgends den Charakter der einfachen Erzählung, des intuitiven Werkes. Die Anekdoten und satyrischen Ergüsse, die sich in den Büchern eines Philosophen wie Schopenhauer finden, nehmen ihnen nicht den Charakter verstandesmäßiger Abhandlungen. Im Resultat, in der ganz verschiedenen Wirkung, die in jedem beabsichtigt ist, und die alle Einzelteile bestimmt und sich unterwirft, und nicht in diesen Einzelteilen, die man erst von ihrem Ganzen loslösen, abstrahieren und für sich betrachten müßte, liegt der Unterschied zwischen einem wissenschaftlichen Werk und einem Kunstwerk, zwischen einem intellektuellen Vorgang und einem intuitiven.

Anschauung und Wahrnehmung

Aber es genügt nicht, die Intuition als unabhängig vom Gedanken zu erkennen, um eine richtige und genaue Vorstellung von ihr zu haben. Bei jenen, die sie als solche erkennen, oder die sie wenigstens nicht ausdrücklich als vom Intellekt abhängig erklären, zeigt sich ein anderer Irrtum, der ihr eigentlichstes Wesen verkennt und verdunkelt. Unter Anschauung versteht man häufig die Wahrnehmung einer wirklich eingetretenen Tatsache, die Wahrnehmung einer Sache als einer wirklichen.

Sicherlich, die Wahrnehmung ist eine Anschauung: die Wahrnehmung des Zimmers, in dem ich schreibe, des Tintenfasses, des Papiers, das vor mir liegt, der Feder, die ich in Händen halte, all der Gegenstände, die ich berühre und als Werkzeuge meiner Person verwende, welche existiert, da sie schreibt: das alles sind Anschauungen. Aber die Vorstellung, die mir im Augenblick durch den Kopf geht, die Vorstellung, die mir ein anderes Ich zeigt, das in einem anderen Zimmer, in einer anderen Stadt mit anderem Papier, Feder und Tintenfaß schreibt, diese Vorstellung ist gleichfalls eine Anschauung. Das will sagen, daß die Qualität der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit mit dem Wesen der Anschauung nichts zu tun, und nur eine sekundäre Bedeutung hat. Könnte man sich ein menschliches Wesen in dem Augenblick vorstellen, in dem es zum erstenmal eine Anschauung hat, so scheint es, als ob es nur die Anschauung wirklicher Wesenheiten, als ob es lediglich Wahrnehmungen wirklicher Dinge machen könnte. Aber schon weil das Bewußtsein der Wirklichkeit die Unterscheidung wirk-

licher und unwirklicher Vorstellungen zur Voraussetzung hat, diese Unterscheidung aber im ersten Augenblick nicht existiert, werden diese Wahrnehmungen in der Tat weder wirklich noch unwirklich, sondern einfach Anschauungen sein. Wo alles wirklich ist, ist nichts wirklich. Eine gewisse, allerdings nur sehr vage und kaum annähernd richtige Vorstellung eines dermaßen unkritischen Zustandes kann uns das Kind geben, dem es so schwer wird, das Wirkliche vom Erdichteten und die wahre Geschichte von der Fabel zu unterscheiden, die für das Kind eins sind. Die Anschauung schließt die Wahrnehmung des Wirklichen und die einfache Vorstellung des Möglichen undifferenziert in sich. In der Anschauung setzen wir uns nicht als empirische Wesen der äußeren Realität gegenüber, sondern wir objektivieren einfach unsere Eindrücke, welcher Natur sie immer sein mögen.

Die Anschauung und die Begriffe von Raum und Zeit

Es dürften sich also diejenigen am meisten der Wahrheit zu nähern scheinen, welche die Anschauung als eine Empfindung betrachten, die einfach nach den Kategorien des Raumes und der Zeit gebildet und gegliedert ist. Raum und Zeit sagen sie, sind die Formen der Anschauung: eine Anschauung haben, heißt etwas im Raum und in der Zeitreihe setzen. Der intuitive Vorgang bestünde sohin in dieser doppelten und gleichzeitig wirkenden Funktion der Räumlichkeit und der Zeitlichkeit. Nur müssen wir, was diese beide Kategorien angeht, wiederholen, was wir bereits von den intellektuellen Erkenntnissen gesagt haben, die sich den Anschauungen beigemischt finden. Es gibt Anschauungen, die mit Raum und Zeit nichts zu tun haben: eine Nuance in der Färbung des Himmels, eine Nuance unserer Empfindung, ein Ach des Schmerzes oder ein Willensimpuls, die sich in unserem Bewußtsein objektivieren, sind Anschauungen, bei denen nichts in Raum und Zeit gestaltet ist. Bei anderen Anschauungen finden wir die Kategorie des Raumes, aber nicht die der Zeit wieder und umgekehrt, und selbst dort, wo alle beide sich finden, werden sie nur durch eine nachträgliche Überlegung erkannt: sie lösen sich in der Anschauung auf und finden sich in sie eingeschmolzen, wie alle ihre anderen Elemente; sie sind nur als S t o f f in ihr enthalten, sind ihr nicht als F o r m wesentlich, sie sind Ingredenzien, kein Gesetz ihres Wesens. Wer würde sich ohne einen Akt der Überlegung, der die einfache Betrachtung für einen Augenblick unterbricht, vor einem Porträt oder selbst vor einer Landschaft des Raumes bewußt werden? Wer wird sich ohne einen gleichen unter-

brechenden Gedankenvorgang der zeitlichen Folge bewußt, wenn er eine Erzählung oder den Vortrag eines Musikstückes anhört? Das, was bei einem Kunstwerk intuitiv wahrgenommen wird, das ist weder Zeit noch Raum, sondern das Charakteristische, die individuelle Physiognomie. Übrigens scheinen einige bemerkenswerte Versuche in der modernen Psychologie mit der hier vertretenen Ansicht übereinzustimmen. Es stellt sich heraus, das Raum und Zeit keineswegs zu den allereinfachsten und primitivsten Funktionen gehören, sondern höchst komplizierte Verstandeskonstruktionen sind, an denen tatsächliche Daten und ganz besondere Empfindungsreihen beteiligt sind: die also nicht elementar, sondern zusammengesetzt sind. Auf der anderen Seite kann man auch bei jenen, die dem Raum und der Zeit die Qualität von formgebenden Elementen, das heißt von Kategorien und Funktionen keineswegs absprechen, das Bestreben beobachten, sie zu vereinigen, und sie in einer Weise aufzufassen, die von dem gewöhnlichen Begriff dieser Kategorien ganz verschieden ist. Der eine führt die Anschauung auf die einzige Kategorie des Raumes zurück und behauptet, daß auch die Zeit nur räumlich wahrgenommen werden kann. Andere geben die drei Raumdimensionen, als philosophisch nicht notwendig, auf, und fassen die Funktion des Raumes als jeder besonderen räumlichen Determiniertheit bar. Was aber sollte eine solche Raumfunktion eigentlich sein, die nichts als ein einfaches Ordnungsprinzip darstellt und selbst die Zeit sich einordnen sollte? Ist sie nicht vielleicht nur ein Überbleibsel, ein Niederschlag kritischer Betrachtungen und Negationen, von denen sich nur eins abschöpfen läßt, nämlich die Notwendigkeit, eine allgemeine intuitive Tätigkeit anzunehmen? Und wird nicht diese letztere wahrhaft determiniert, wenn man ihr eine einzige Kategorie oder Funktion zuschreibt, die weder eine solche des Raumes, noch der Zeit, sondern lediglich eine solche der Charakteristik ist? Oder noch besser, wenn man sie als eine Kategorie oder Funktion auffaßt, die uns die Erkenntnis der Dinge in ihrer Konkretheit und in ihrer Individualität gibt?

Anschauung und Empfindung

Nachdem wir solcherweise die intuitive Erkenntnis von jeder Unterwerfung unter den Intellekt und von jeder nachträglichen, nicht zu ihr gehörigen Beimischung befreit haben, müssen wir sie noch nach einer anderen Seite hin klären und ihre Grenzen gegen eine andere, verwirrende Invasion feststellen. Auf der anderen Seite, an ihrer unteren Grenzlinie

stoßen wir auf die Empfindung, die formlose Materie, mit der unser Geist als solcher nichts anfangen kann, die er nur durch die Form und in der Form zu ergreifen vermag, aber deren Begriff er gerade als einen Grenzbegriff fordert. Die Materie in ihrer Abstraktion ist ein Mechanismus, ist eine Passivität, eine organische Tatsache, der der menschliche Geist unterliegt, die er nicht erzeugt. Ohne die Materie ist keinerlei menschliche Erkenntnis und Tätigkeit denkbar, aber die bloße Materie gibt uns nur die Animalität, das was im Menschen brutal und impulsiv ist, nicht die geistige Herrschaft, in der unsere Menschlichkeit beruht. Wie oft mühen wir uns vergeblich ab, das klar zu erkennen, was uns innerlich bewegt! Wir sehen etwas, aber wir können es nicht objektiviert und in bestimmte Form gebracht vor unseren Geist bringen. In diesen Augenblicken fühlen wir am besten den tiefen Unterschied zwischen Form und Materie: es sind keineswegs zwei Vorgänge in uns, von denen etwa einer dem anderen vorausginge, sondern der eine ist ein von Außen kommender Vorgang, der uns anfällt und außer sich bringt, der andere ist ein von Innen kommender Vorgang, der jenen äußeren zu absorbieren und sich anzueignen bestrebt ist. Die Materie, die von der Form überwältigt und mit ihr bekleidet ist, läßt die konkrete Form entstehen. Die Materie, der Inhalt ist es, der unsere Anschauungen von einer andern unterscheidet: die Form ist konstant, sie ist die geistige Tätigkeit; die Materie ist wandelbar, und ohne sie würde die geistige Tätigkeit nie aus ihrer Abstraktion heraustreten können, um eine konkrete oder wirkliche Tätigkeit, dieser oder jener geistige Inhalt, diese oder jene bestimmte Anschauung zu werden.

Es ist merkwürdig und charakteristisch für die Denkweise unserer Zeit, daß gerade diese Form, die Aktivität unseres Geistes, das was wir selbst sind, leicht und häufig ignoriert und negiert wird. Manche verwechseln die geistige Tätigkeit des Menschen mit der metaphorischen Tätigkeit der Natur, die nur Mechanismus ist und die der menschlichen nicht anders gleicht, als wenn man, wie in den Äsopischen Fabeln, annimmt, daß „arbores loquantur, non tantum ferae“; es gibt Leute, die behaupten, daß sie an sich niemals eine solche „wundersame“ Tätigkeit bemerkt hätten, als ob zwischen dem Schwitzen und dem Denken, zwischen dem Gefühl der Kälte und der Energie des Willens kein generischer Unterschied oder bloß ein quantitativer Unterschied des weniger oder mehr wäre. Wieder ein anderer will an Stelle dieser spezifischen Trennung von Aktivität und Mechanismus einen allgemeineren Begriff, der beide ver-

einigt setzen; und dies ist sicherlich weit weniger unvernünftig; aber wir wollen vorläufig nicht untersuchen, ob eine solche höchste Vereinheitlichung wissenschaftlich möglich ist und in welchem Sinne sie es sein könnte, wir wollen auch zugeben, daß eine solche Untersuchung des Versuchs wert erscheint, vor allem jedoch wollen wir betonen, daß aus dem Versuch, zwei Begriffe in einen dritten zu vereinigen, sich ganz klar die Annahme der Verschiedenheit dieser zwei Begriffe ergibt; und auf diese Verschiedenheit kommt es uns hier an.

Anschauung und Assoziation

Die Anschauung ist sehr häufig mit der rohen Empfindung verwechselt worden. Da aber diese Verwechselung allzusehr gegen den gesunden Menschenverstand verstößt, so wurde sie meistens durch eine Phraseologie gemildert oder maskiert, die die beiden zugleich miteinander zu vermischen und doch wieder zu unterscheiden scheint. So ist behauptet worden, daß sie zwar Empfindung sei, aber doch nicht einfache Empfindung, sondern vielmehr eine Assoziation von Empfindungen. Die Zweideutigkeit liegt eben in dem Worte Assoziation. Entweder man versteht unter ihr das Gedächtnis, die mnemonische Assoziation, die bewußte Erinnerung, und in diesem Fall ist es offenbar absurd, im Gedächtnis Elemente verbinden zu wollen, die noch nicht geschaut, noch nicht unterschieden, noch nicht in irgend einer Art vom Geiste ergriffen oder vom Bewußtsein erzeugt sind; oder man versteht unter ihr die Assoziation unbewußter Elemente, und in diesem Fall tritt man nicht aus dem Gebiet der Empfindungen heraus, dem natürlichen Gebiet, das ein ununterbrochenes, distinktionsloses ist, das fortwährend läuft und sich nie wiederholt, oder was dasselbe ist, sich unter stets neuen Bedingungen wiederholt und darum nie das gleiche ist wie vorher. Und wenn einige, die die Intuition für eine Assoziation halten, von einer Assoziation sprechen, die weder ein Gedächtnisakt, noch der bloße Strom der Empfindungen sein soll, sondern eine produktive (formative, konstruktive, differenzierende) Assoziation, so wird die Sache zugegeben und das Wort geleugnet. Die produktive Assoziation ist keine Assoziation im Sinne der Sensualisten mehr, sondern sie ist eine Synthese, das heißt eine geistige Tätigkeit. Mag man die Synthese immerhin Assoziation nennen, mit dem Begriff der Produktivität ist die Unterscheidung der Passivität und Aktivität, der Empfindung und Anschauung bereits zugegeben.

Anschauung und Vorstellung

Andere Psychologen sind geneigt, etwas von der Empfindung zu unterscheiden, was nicht mehr Empfindung und doch auch noch nicht der verstandesmäßige Begriff, also noch nicht Gedanke ist: das Bild oder die Vorstellung. Welcher Unterschied ist nun wohl zwischen eurem Bild oder Vorstellung und zwischen unserer intuitiven Erkenntnis? Entweder ein sehr großer oder gar keiner. Auch das Wort „Vorstellung“ ist ein sehr zweideutiges! Wenn man sich darunter etwas scharf umrissenes, etwas das sich vom psychischen Hintergrund der Empfindung abhebt, vorstellt, dann ist die Vorstellung eben die Anschauung. Wenn man sie aber lediglich als eine komplizierte Empfindung auffaßt, dann ist man zur rohen Empfindung zurückgekehrt, die damit ihre Qualität nicht ändert, daß sie reich oder arm ist, daß sie in einem rudimentären Organismus oder in einem entwickelten Organismus, der der Spuren vergangener Empfindungen voll ist, auftritt. Die Zweideutigkeit wird auch nicht beseitigt, wenn man die Vorstellung als ein psychisches Produkt zweiten Grades definiert, wobei dann die Empfindung das erste wäre. Was sollen die Worte zweiten Grades bedeuten? Einen qualitativen, formalen Unterschied? In diesem Fall wären wir einig: die Vorstellung ist eine Ausarbeitung der Empfindung, ist Anschauung. Oder das Wort zweiten Grades soll nichts bedeuten als größeren Umfang, als Kompliziertheit, also einen lediglich quantitativen und materiellen Unterschied? In diesem Fall fällt die Vorstellung wiederum mit der formlosen Empfindung zusammen.

Anschauung und Ausdruck

Und doch gibt es ein sicheres Mittel, die wahre Anschauung, die wahre Vorstellung von dem, was unter ihr liegt, den geistigen Vorgang von dem psychischen oder natürlichen zu unterscheiden. Jede wahre Anschauung oder Vorstellung ist zugleich Ausdruck. Alles, was sich nicht in einem Ausdruck objektiviert, ist nicht Anschauung oder Vorstellung, sondern Empfindung, Natur. Der Geist erkennt nicht intuitiv außer durch eine Tätigkeit, durch ein Formgeben, ein Ausdrücken. Wer die Anschauung vom Ausdruck trennt, wird die beiden nie wieder verbinden können.

Die intuitive Tätigkeit erkennt ebensoviel als sie ausdrückt. Wenn dieser Satz im ersten Augenblick parador scheinen sollte, so ist es vor allem darum, weil man mit dem „Ausdruck“ gewöhnlich einen viel

zu engen Begriff verbindet, weil man dabei bloß an den Ausdruck in Worten denkt. Aber es gibt eine Menge Ausdrucksformen, deren Mittel nicht Worte sind, wie etwa die in Linien, Farben, Tönen; und auf diese alle erstreckt sich unsere Behauptung. Die Anschauung, und damit auch der Ausdruck eines Malers ist malerisch: die eines Dichters äußert sich in Worten. Aber ob er nun malerisch, sprachlich oder musikalisch sei, oder wie immer man ihn nennen möge, der Ausdruck kann in keiner Anschauung fehlen, da er ein integrirender Bestandteil ihres Wesens ist. Kann man sagen, daß wir eine geometrische Figur wirklich erkennen, anschaulich vor uns haben, wenn wir nicht ein so klares Bild von ihr haben, daß wir imstande wären, sie augenblicklich auf das Papier oder auf die Schiefertafel zu zeichnen? Können wir die Umrisse eines Landes, z. B. der Insel Sizilien, in Wahrheit intuitiv erkannt haben, wenn wir nicht imstande sind, sie so wie wir sie sehen, mit all ihren Krümmungen zu zeichnen? Jeder Mensch kann prüfen, wie klar er sich über etwas ist, wenn er imstande ist, und nur insoweit er imstande ist, seine Eindrücke und Empfindungen sich selbst zu formulieren. Die Eindrücke und Empfindungen gehen dann mit Hilfe des Wortes aus der dunklen Region der Psyche in die Klarheit des betrachtenden Geistes über. Es ist unmöglich, bei diesem Erkenntnisprozeß die Anschauung vom Ausdruck zu trennen. Der eine tritt mit dem andern zugleich auf, im selben Augenblicke, im gleichen Vorgang, weil sie nicht zwei, sondern nur eins sind.

Täuschungen, die zu ihrer Unterscheidung führten

Der Hauptgrund, der den von uns verfochtenen Satz paradox erscheinen läßt, ist die Illusion oder das Vorurteil, daß wir mehr von den Vorgängen der Wirklichkeit intuitiv erkennen, als wir in der Tat erkennen. Man hört Leute oft behaupten, „daß sie im Geiste viele und bedeutsame Gedanken hätten, sie aber nicht ausdrücken könnten“. Die Wahrheit ist, daß wenn sie diese Gedanken wirklich hätten, sie sie längst in ebensoviele schöne Worte geprägt und damit ausgedrückt hätten. Wenn im Versuch des Ausdrucks diese Gedanken zu entschlüpfen scheinen, oder sich plötzlich als kärglich und armselig erweisen, so ist der Grund der, daß sie gar nicht existierten, oder eben kärglich und armselig waren. Ebenso glaubt man, daß wir alle, wir gewöhnlichen Menschen, Landschaften, Figuren, Szenen gerade so gut sehen, uns gerade so gut vorstellen, intuitiv erkennen können, wie die Maler, und Körper so gut wie die Bild-

hauer; nur daß die Maler und Bildhauer diese Vorstellungen malen oder formen können, während wir sie bloß in unserem Geiste haben. Man glaubt, daß jeder sich eine Raffaelische Madonna vorstellen könnte und daß Raffael nur deshalb Raffael war, weil er die mechanische Fertigkeit besaß, diese Vorstellung auf die Leinwand werfen zu können. Es gibt nichts Falscheres. Die Welt, die wir gewöhnlich schauen, ist etwas sehr Kärgliches, besteht in geringfügigen Rudimenten von Ausdrücken, die nur durch die wachsende geistige Konzentration in gewissen Momenten sich allmählich vergrößern und umfassender werden. Sie besteht in den Worten, die wir innerlich zu uns selbst sagen, den Urteilen, die wir fällen, die wir schweigend formulieren: „das ist ein Mensch, das ein Pferd, dies ist schwer, jenes rauh, das gefällt mir usw.“: sie besteht in einem Gemenge von Licht und Farben, das malerisch einen wahren und getreuen Ausdruck nur in einem Farbengeschmiere fände, von dem sich kaum einige wenige klare Einzelzüge abheben. Das ist alles, was wir in unserem gewöhnlichen Leben in unserem Gehirn haben, das ist die Basis unseres alltäglichen Denkens und Handelns. Es gleicht der Inhaltsangabe eines Buches, es sind — wie man einmal gesagt hat — Etiketten, die man den Dingen aufheftet und die für uns die Dinge vertreten: eine Inhaltsangabe und Etiketten (gleichfalls Ausdrücke!), die für die kleinen Bedürfnisse und die kleinlichen Handlungen unseres täglichen Lebens ausreichen. Nur dann und wann und allmählich gehen wir vom Inhaltsverzeichnis auf das Buch über, von der Etikette auf das Ding, von den kleinen Intuitionen zu den größeren und größten und erhabenen. Und dieser Übergang ist in der Regel alles andere als leicht und angenehm. Diejenigen, die das Seelenleben der Künstler am besten erforscht haben, haben beobachtet, daß wenn jemand vom raschen Blick mit dem er einen Menschen gesehen, daran geht, ihn wirklich zu erschauen, etwa um sein Porträt zu machen, daß dann jenes gewöhnliche Sehen, das so lebhaft und klar schien, sich als ein vages Nichts erweist: dann bemerkt man erst, daß man höchstens ein paar oberflächliche Züge erfaßt hat, die nicht einmal genügen würden, um ein Puppengesicht zu zeichnen: und der Künstler bemerkt, daß die Person, die er zeichnen will, wie eine Welt, die erst zu entdecken ist, vor ihm steht. Michelangelo sagt: „Man malt mit dem Hirn und nicht mit den Händen“ und Lionardo erregte die Entrüstung des Priors im Kloster delle grazie dadurch, daß er ganze Tage lang vor seinem Abendmahl stand, ohne den Pinsel daran zu setzen, und er sagte ihm, „daß die erhabenen Künstler am meisten schaffen wenn sie am wenigsten zu

arbeiten scheinen, weil sie dann im Geist ihre Formen suchen". Der Maler ist darum ein Maler, weil er das sieht, was ein anderer nur empfindet, was der andere wohl mit den Augen wahrnimmt, aber nicht sieht. Wir glauben wohl, daß wir ein Lächeln sehen, aber in Wirklichkeit haben wir nur einen ganz unbestimmten Eindruck davon, wir bemerken durchaus nicht die charakteristische Veränderung der Züge, durch die das Lächeln entsteht, die der Maler sehr wohl bemerkt, nachdem er sich lange und mühevoll innerlich damit beschäftigt hat, weil er nur dann es wirklich auf die Leinwand bringen kann. Selbst von unseren intimsten Freunden, von den Menschen, die alle Tage und allstündlich um uns sind, kennen wir kaum einige wenige Züge anschaulich, durch die wir sie gerade noch von den anderen unterscheiden können. Beim musikalischen Ausdruck ist die Selbsttäuschung nicht ganz so leicht möglich, denn jeder würde es für einen sonderbaren Ausspruch halten, wenn jemand behaupten wollte, daß der Komponist zu einer Musik, die bereits in der Seele des Nichtkomponisten wäre, nur das Motiv hinzufüge, ihr gleichsam aufklebe! Als ob die Intuition Beethovens nicht eben sein Musikstück und sein Musikstück seine Intuition wäre! Und gerade so wie ein Mensch, der sich über den Umfang seines materiellen Reichtums Illusionen hingibt, von der Arithmetik überführt wird, die ihm genau sagt, wie hoch ihr Betrag ist, so wird der, der sich Illusionen über den Reichtum seiner Gedanken und seiner Phantasie hingibt, zur Wahrheit zurückgeführt, wenn er gezwungen wird, die Eselsbrücke des Ausdrucks zu überschreiten. „Zähle," sagen wir zu dem ersten: „Sprich! — da ist ein Bleistift, zeichne! drücke dich aus!" werden wir zu dem zweiten sagen.

Jeder von uns ist ein wenig Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter, Schriftsteller; aber wie wenig ist dieses Wenig im Vergleich zu denen, die man so nennt, eben um des hohen Grades willen, in welchem sie die allergewöhnlichsten Anlagen und Kräfte der menschlichen Natur besitzen. Und wie wenig besitzt ein Maler von den Intuitionen eines Dichters, ja wie wenig selbst von denen eines anderen Malers! Und doch ist dieses Wenige unser ganzes wirkliches Vermögen an Intuitionen oder Vorstellungen. Jenseits ihres Gebietes gibt es nur Eindrücke, Empfindungen, Gefühle, Erregungen, Impulse oder wie immer man das nennen mag, was noch jenseits des Geistes ist, was der Mensch noch nicht assimiliert hat, ein Gebiet, das wir fordern müssen, um unsere Erörterung durchzuführen, das aber tatsächlich noch nicht existent ist, wenn das Existieren ein geistiger Vorgang ist.

Identität des Ausdrucks und der Anschauung

Zu den Wort-Synonymen, die wir im Anfang erwähnt und mit denen die intuitive Erkenntnis bezeichnet wird, können wir also noch das folgende hinzufügen: „die intuitive (anschauliche) Erkenntnis ist die ausdruckgebende Erkenntnis“. Sie ist autonom und unabhängig von den Funktionen des Verstandes: irrelevant für sie sind die später gemachten und empirischen Unterscheidungen der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit und ebenso die späteren Bildungen und Wahrnehmungen der Zeit und des Raumes; die Intuition oder Vorstellung unterscheidet sich von dem, was man empfindet und leidet, von der Woge oder der Flut des Sensoriums, von der psychischen Materie als Form: und diese Form, diese Besitzergreifung ist Ausdruck. Intuitiv (anschaulich) erkannt haben heißt Ausdruck geben und nichts anderes; nicht mehr, aber auch nicht weniger als Ausdruck geben.

II

Zusätze und Aufklärungen

Bevor wir weiter gehen, scheint es uns zweckmäßig, einige Schlußfolgerungen aus dem, was wir festgestellt haben, zu ziehen und einige Aufklärungen hinzuzufügen.

Identität der Kunst und der intuitiven Erkenntnis

Wir haben im vorigen ganz offen die intuitive oder Ausdruck gebende Erkenntnis mit den ästhetischen oder künstlerischen Erscheinungen identifiziert, indem wir die Kunstwerke als Beispiele intuitiver Erkenntnis nahmen und der einen die charakteristischen Eigenschaften der anderen beilegten und umgekehrt. Diese unsere Identifizierung hat eine Anschauung gegen sich, die auch von den Philosophen vielfach angenommen ist und die die Kunst als eine Intuition sui generis ansieht. „Es sei zugegeben“, sagt man, „daß alle Kunst Anschauung sei; aber alle Anschauung ist nicht Kunst: die künstlerische Anschauung ist eine ganz besondere Art der Anschauung, die sich von der Anschauung im allgemeinen durch ein Mehr unterscheidet.“

Kein spezifischer Unterschied

Wodurch nun dieses „mehr“ sich kennzeichne, worin es bestehe, hat bisher niemand zu sagen gewußt. Man hat bisweilen gedacht, daß die Kunst keine einfache Anschauung, sondern die Anschauung einer Anschauung sei: desgleichen wie der wissenschaftliche Begriff nicht der gewöhnliche Begriff, sondern der Begriff eines Begriffes wäre. Der Mensch erhebt sich zur Kunst, indem er nicht wie bei der gewöhnlichen Anschauung seine Empfindungen objektiviert, sondern die Anschauung selbst. Dagegen ist nur einzuwenden, daß dieser Vorgang, diese Erhebung zur zweiten Potenz nicht existiert: Der Vergleich mit dem gewöhnlichen Begriff und dem wissenschaftlichen Begriff sagt nicht das, was damit gesagt werden soll, aus dem guten Grund, weil es nicht wahr ist, daß der wissenschaftliche Begriff der Begriff eines Begriffes ist. Jener Vergleich sagt, wenn überhaupt etwas, das gerade Gegenteil. Der gewöhnliche Begriff (wenn er überhaupt ein Begriff ist und nicht eine einfache Vorstellung) ist ein vollkommener Begriff, soweit er arm und begrenzt ist. Die Wissenschaft setzt an die Stelle der Vorstellungen die Begriffe; zu den armen und begrenzten Begriffen fügt sie andere breitere und umfassendere hinzu, mit denen sie jene umschließt, sie entdeckt immer neue Beziehungen; aber die Methode der Wissenschaft unterscheidet sich nicht von der Methode, mit der sich der kleinste allgemeine Begriff, die geringste Abstraktion im Gehirn des geringsten Menschen bildet. Und das, was man gewöhnlich und im Gegensatz hierzu mit dem technischen Ausdruck Kunst bezeichnet, das besteht aus Anschauungen, die weiter und komplizierter sind, als die des gewöhnlichen Lebens, aber es sind immer nur Anschauungen von Empfindungen und Eindrücken: Die Kunst ist ein Ausdruck von Eindrücken und nicht ein Ausdruck von Ausdrücken.

Kein Unterschied der Intensität

Aus demselben Grund kann nicht zugegeben werden, daß die Intuition, die man die künstlerische Intuition zu nennen pflegt, sich von der gewöhnlichen als intensive Intuition unterscheide. Sie würde eine intensivere sein, wenn sie im gleichen Stoff anders wirken würde. Aber da der künstlerische Geistesprozeß wohl ein umfassenderer ist und andere Gebiete ergreift, aber in keiner anderen Weise schafft, als die gewöhnliche Anschauung, so liegt der Unterschied zwischen der einen und der anderen

nicht in der Intensität, sondern vielmehr in der Extensität. Die Intuition des einfachsten volkstümlichen Liebesliedes, das nichts anderes oder nicht viel mehr enthält, als eine Liebeserklärung, wie sie täglich und stündlich von den Lippen Tausender von gewöhnlichen Menschen gesprochen wird, kann in ihrer kärglichen Einfachheit, was die Intensität betrifft, vollkommen sein, wenn sie auch, was die Extensität betrifft, eng begrenzt ist im Vergleich zur komplizierten und umfassenden Intuition eines Liebesliedes von Giacomo Leopardi.

Ein extensiver und empirischer Unterschied

Der ganze Unterschied ist demnach ein lediglich quantitativer und somit für die Philosophie, die „scientia qualitatum", gleichgültig. Es gibt Menschen, die eine größere Eignung haben und häufiger in der Stimmung sind, gewissen komplizierten Seelenzuständen einen vollkommenen Ausdruck zu geben als andere, und diese nennt man in dem gewöhnlichen Sprachgebrauch Künstler: einige höchst komplizierte und schwierige Ausdrucksformen werden nur ziemlich selten erreicht und diese nennt man Kunstwerke. Die Schranken, mit denen wir jene Eindrücke und Intuitionen, die wir Kunst nennen, von jenen, die man gewöhnlich nicht Kunst nennt, abgrenzen, sind durchaus empirischer Natur: es ist unmöglich, sie wissenschaftlich zu definieren. Ein Epigramm wird zur Kunst gerechnet: warum nicht auch ein einfaches Wort? Eine Novelle gehört zur Kunst; warum nicht auch ein Bericht in einer journalistischen Chronik? Ein Landschaftsbild gehört der Kunst an: warum nicht auch eine topographische Skizze? Der Magister der Philosophie in der Molièreschen Komödie hatte ganz recht: „So oft man spricht, schafft man Prosa." Aber es wird auch immer Schüler geben, gleich dem guten Spießbürger Herrn Jourdain, die mit Verwunderung entdecken werden, daß sie seit vierzig Jahren Prosa geschaffen, ohne es zu wissen, und denen es schwer werden wird zu glauben, daß, wenn sie dem Johann rufen, er möge ihnen die Pantoffel bringen, auch das Prosa ist!

Wir müssen an unserer Identifizierung scharf festhalten, denn gerade der Umstand, daß man die Kunst vom gewöhnlichen geistigen Leben abgetrennt hat, daß man aus ihr gleichsam eine aristokratische Beschäftigung für sich, eine ganz besondere geistige Funktion gemacht hat, ist ein Hauptgrund gewesen, der die Ästhetik, die Wissenschaft der Kunst, daran verhindert hat, ihre wahre Natur, ihre wahren Wurzeln im Menschengeist

zu erfassen. So wie niemand sich wundert, wenn er in der Physiologie lernt, daß jede Zelle ein Organismus ist und jeder Organismus eine Zelle oder eine Synthese von Zellen; und niemand sich wundert in einem hohen Berg dieselben chemischen Elemente zu finden, wie in einem kleinen Stein oder Bruchstück; und so wie es keine verschiedene Physiologie für die kleinen und großen Tiere gibt und keine eigene Chemie für die Steine und eine andere für die Berge: so gibt es auch keine Wissenschaft für die geringen Anschauungen und eine andere für die großen, eine für die gewöhnliche und eine für die künstlerische Anschauung: sondern nur eine einzige Ästhetik, die Wissenschaft der intuitiven oder ausdruckgebenden Erkenntnis, in der eben das ästhetische oder künstlerische Phänomen beruht. Und diese Ästhetik ist eben das vollkommene Analogon der Logik, die alle Erscheinungen von gleicher logischer Natur, die Bildung des kleinsten und gewöhnlichsten Begriffs und die Konstruktion des kompliziertesten wissenschaftlichen und philosophischen Systems umfaßt.

Das künstlerische Genie

Desgleichen können wir nur einen lediglich quantitativen Unterschied in der Bedeutung des Wortes Genie oder künstlerisches Genie von dem Nichtgenie des gewöhnlichen Menschen zugeben. Man sagt, daß die großen Künstler uns uns selber enthüllen: Aber wie wäre das möglich, wenn unsere Phantasie und die ihre nicht ihrem Wesen nach dieselbe und der Unterschied nicht ein lediglich quantitativer wäre? Besser wäre es gewesen statt „poeta nascitur“ zu sagen „homo nascitur poeta“; die einen als geringe Dichter, als große Dichter die andern. Daß man diesen quantitativen Unterschied für einen qualitativen hielt, das hat den Kult und den Aberglauben ans „Genie“ entstehen lassen, und man vergaß, daß die Genialität nichts ist, was vom Himmel herabgestiegen, sondern daß sie eben das Menschliche ist. Das Genie, das sich dem Menschlichen fremd ausgibt oder so dargestellt wird, findet seine Buße darin, daß es ein wenig lächerlich wirkt oder erscheint. So das „Genie“ der romantischen Zeit und der „Übermensch“ unserer Tage.

Aber — das sei hier gleich bemerkt — von der Überhebung über das Menschliche wird das künstlerische Genie tief unter das Menschliche von jenen hinabgestürzt, die als seine wesentliche Eigenschaft die Unbewußtheit annehmen. Die intuitive oder künstlerische Genialität ist, wie jede Form menschlicher Geistestätigkeit, immer bewußt: sonst wäre

sie blinder Mechanismus. Das, was dem künstlerischen Genie, wie jedem andern mangeln kann, das ist das reflektierte Bewußtsein, das Bewußtsein, zu dem noch das historische oder kritische Moment hinzugetreten ist, die für es unwesentlich sind.

Form und Inhalt in der Ästhetik

Eine der meist umstrittenen Fragen in der Ästhetik ist das Verhältnis zwischen Form und Stoff, oder wie man gewöhnlich sagt, zwischen Form und Inhalt. Liegt das ästhetische Phänomen im bloßen Inhalt oder in der bloßen Form, oder in beiden, im Inhalt und in der Form?

Diese Frage hat verschiedene Bedeutungen gehabt, die wir jede an ihrem Ort erwähnen werden; aber wenn die Worte in dem Sinne verstanden werden, den wir oben festgestellt haben, wenn man unter dem Stoff die Masse der Erregungen versteht, die noch nicht ästhetisch ausgearbeitet ist, also die Eindrücke, und unter der Form die Ausarbeitung, die geistige Tätigkeit, den Ausdruck, dann kann für unsere Auffassung kein Zweifel bestehen. Wir müssen ebensosehr den Satz verwerfen, daß das Ästhetische im bloßen Inhalt (also in den einfachen Eindrücken) liege, wie den, daß es in der Hinzufügung der Form zum Inhalt zu suchen sei, also in den Eindrücken plus dem Ausdruck. Beim ästhetischen Schaffen tritt die ausdruckgebende Tätigkeit nicht einfach zu den vorhandenen Eindrücken hinzu, sondern diese werden von ihr bearbeitet und gestaltet. Die Eindrücke erscheinen im Ausdruck wieder, wie Wasser, das durch ein Sieb geschüttet wird und auf der anderen Seite des Siebes als dasselbe und doch zugleich anders wieder erscheint. Der ästhetische Vorgang liegt daher in der Form und ist nichts als Form.

Daraus folgt, daß der Inhalt keineswegs etwas Überflüssiges ist, er ist vielmehr der notwendige Ausgangspunkt für das Phänomen des Ausdrucks; aber zwischen der qualitativen Natur des Inhalts und der der Form gibt es keine Gemeinschaft und keinen Übergang. Man hat manchmal gemeint, daß der Inhalt, um ein ästhetischer Inhalt zu sein, das heißt also ein Inhalt, der sich zu Formen gestalten läßt, einige bestimmte oder bestimmbare Eigenschaften haben müsse. Aber wenn das der Fall wäre, dann wäre Form und Inhalt, Ausdruck und Eindruck ein und dasselbe. Der Inhalt ist in der Tat das, was sich in Formen gestalten läßt, aber solange er nicht gestaltet ist, hat er keine bestimmbaren Eigenschaften: wir wissen nichts von ihm. Zum ästhetischen In-

halt wird er nicht eher, als bis er tatsächlich umgestaltet ist. Man hat auch den ästhetischen Stoff als interessanten Stoff bezeichnen wollen: das ist zwar nicht falsch, es ist nur nichtssagend. Worin soll das Interessante liegen: in der ausdruckverleihenden Tätigkeit? Natürlich, wenn die sich nicht dafür interessieren würde, würde sie ihm ja keine Form geben. Daß der menschliche Geist sich dafür interessiert, offenbart sich eben darin, daß er ihn zur Form erhebt und beide Vorgänge sind identisch. Aber das Wort „interessant" ist auch in einem anderen ungebührlichen Sinne verwendet worden, mit dem wir uns später beschäftigen werden.

Kritik der Naturnachahmung und der künstlerischen Illusion

Vielsinnig wie der vorhergehende ist auch der Satz, daß die Kunst Nachahmung der Natur sei. Mit diesen Worten hat man bisweilen Wahres ausgesprochen oder wenigstens angedeutet, manchmal wieder Irrtümliches behauptet und in den meisten Fällen sich überhaupt nichts Genaues dabei gedacht. Eine wissenschaftlich erlaubte Bedeutung hat dieser Satz dann, wenn man unter Nachahmung die Vorstellung oder Anschauung als eine Erkenntnisform versteht. Und wenn man dies damit bezeichnen und den geistigen Charakter des Vorgangs noch mehr hervorheben will, dann ist auch der weitere Satz gestattet: daß die Kunst eine Idealisierung, eine idealisierende Nachahmung der Natur sei. Aber wenn man mit den Worten Nachahmung der Natur sagen will, daß die Kunst mechanische Abbilder, mehr oder minder vollkommene Duplikate natürlicher Gegenstände gäbe, vor welchen sich derselbe Tumult von Eindrücken erhebt, den die natürlichen Gegenstände selbst hervorrufen, dann ist der Satz ganz zweifellos falsch. Die bemalten Wachsfiguren, die fast wie lebend aussehen, und vor denen wir in den Sälen, wo solches Zeug ausgestellt wird, bestürzt zurückweichen, vermitteln uns keine ästhetischen Intuitionen. Die Illusion und die Halluzination haben mit dem ruhigen Herrschaftsgebiet der künstlerischen Anschauung nichts zu tun. Wenn ein Künstler den Anblick einer Halle mit Wachsfiguren malt, wenn ein Schauspieler den Menschen als Wachsfigur possenhaft auf der Bühne darstellt, dann finden wir die geistige Arbeit und die künstlerische Anschauung wieder. Die Photographie selbst hat nur dann und nur insoweit etwas Künstlerisches, soweit sie zum mindesten teilweise die Intuition des Photographen, den von ihm gewählten Gesichtspunkt, die Stellung und Drapierung wiedergibt, die er aufzunehmen sich

bemüht hat. Und wenn die Photographie nicht durchwegs Kunst ist, so hat das seinen Grund darin, weil das natürliche Element in ihr mehr oder minder unaustilgbar und ununterworfen bleibt: vor welcher Photographie, auch vor den bestgelungenen, empfinden wir je eine vollständige Befriedigung? An welcher Photographie würde ein Künstler nicht eine Menge von Veränderungen und Retuschen vornehmen, von welcher würde er nicht etwas fortnehmen oder anderes hinzufügen?

Die Kunst als nicht theoretischer Vorgang aufgefaßt — Der ästhetische Schein

Daraus, daß man den Erkenntnischarakter der einfachen Anschauung oder Intuition nicht erkannt hatte, der Anschauung, die sich sowohl von der verstandesmäßigen Erkenntnis, als auch von der bloßen Wahrnehmung des Wirklichen unterscheidet, daraus, daß man glaubte, daß nur die intellektuellen Vorgänge und höchstens auch noch die Wahrnehmung des Wirklichen Erkenntnis sei, entsprang die so oft wiederholte Behauptung, daß Kunst nicht Erkenntnis sei, daß die Kunst keine Wahrheiten gäbe, daß sie nicht der Welt der Erkenntnis, sondern der des Gefühls angehöre und ähnliches. Wir haben gesehen, daß die Anschauung Erkenntnis ist, eine Erkenntnis, die frei ist von Begriffen und allgemeiner als die sogenannte Wahrnehmung des Wirklichen: und darum ist auch die Kunst Erkenntnis, denn sie ist Form und gehört nicht dem Gefühl, dem psychischen Stoff an. Wenn auf der andern Seite so oft und von so vielen Ästhetikern darauf Nachdruck gelegt worden ist, daß die Kunst ein Schein sei, so geschah es darum, weil man eben die Notwendigkeit fühlte, sie von der komplizierteren Tatsache der Wahrnehmung zu unterscheiden, indem man ihre vollkommene Idealität feststellte.

Kritik der Theorie des „ästhetischen Sinnes"

Daraus, daß man das charakteristische Wesen der Anschauung als Ausdruck des Eindrucks, als Form des Stoffes nicht scharf erfaßt, oder aus dem Gesicht verloren hatte, ist auch die Lehre vom ästhetischen Sinn entsprungen.

Diese Lehre besteht eigentlich nur in dem eben angedeuteten Irrtum, daß man einen Übergang von den Qualitäten des Inhalts zu den Qualitäten der Form suchte. Fragen was der ästhetische Sinn sei, heißt fragen: Erstens, welche Sinneseindrücke **können** einen ästhetischen Ausdruck

finden; zweitens, welche *müssen* einen ästhetischen Ausdruck finden? Darauf ist sogleich zu erwidern: *alle* Sinneseindrücke *können* im ästhetischen Ausdruck, in der ästhetischen Gestaltung Platz finden, *kein* Sinneseindruck *muß* darin Platz finden.

Dante erhebt zur Form nicht nur „die süße Farbe morgenländischen Saphirs“ — also Eindrücke des Gesichtsinns —, sondern auch Eindrücke des Tastsinns oder des Wärmegefühls, wie die „dünsteschwere Luft“ und „die frischen Bächlein, die dem Verdurstenden die Kehle noch mehr austrocknen“. Es ist eine sonderbare Täuschung zu glauben, daß ein Gemälde uns nur Gesichtseindrücke gewähre. Der sammetartige Flaum einer Wange, die Wärme eines jugendlichen Körpers, die Süßigkeit und Frische einer Frucht, die Schneide einer geschliffenen Klinge usw., sind das nicht alles Eindrücke, die wir auch von einem Bilde haben können? Und sind das etwa Gesichtseindrücke? Angenommen, es gäbe einen Menschen, dem alle oder die meisten Sinne fehlten und der plötzlich das Organ des Gesichts erwerben würde, wie würde ein Gemälde auf ihn wirken? Das Gemälde, das wir vor uns haben und das wir nur mit den Augen zu sehen glauben, würde einem solchen kaum anders als die farbenbeschmierte Palette eines Malers erscheinen.

Einige, die am ästhetischen Charakter gewisser Gruppen von Eindrücken (und zwar des Gesicht- und des Gehörsinns) festhalten und andere Gruppen ausschließen, geben doch zu, daß zwar nur die Gesichts- und Gehörseindrücke direkte und wesentliche Elemente einer ästhetischen Erscheinung sein können, die andern Sinne aber auch damit zu tun haben können, wenn auch nur durch *Assoziation*. Aber diese Unterscheidung ist eine ganz willkürliche. Der ästhetische Ausdruck ist ein innerer Vorgang, eine Synthese, in der es unmöglich ist, direkte und indirekte Elemente zu unterscheiden. Alle Eindrücke sind vor ihm gleich und werden von ihm gleich gemacht, insofern sie eben ästhetisch werden. Wer die Vorstellung eines Bildes oder eines Gedichtes in sich aufnimmt, für den ist diese Vorstellung nicht etwa eine Reihe von Eindrücken, von denen einige Vorrechte oder einen Vorrang vor den anderen haben. Was mit ihnen geschah, bevor wir die Vorstellung empfingen, davon wissen wir nichts: und die Unterscheidungen, die man bei nachträglicher Überlegung macht, haben mit der Kunst nichts mehr zu tun.

Die Theorie vom ästhetischen Sinn ist auch in einer anderen Form vorgebracht worden: nämlich als ein Versuch festzustellen, welche *physiologischen* Organe bei ästhetischen Phänomenen *notwendig* in Tätig-

keit traten. Der Apparat der physiologischen Organe ist nichts anderes, als ein Komplex von Zellen, die so und so gebaut und so und so angeordnet sind: also eine lediglich physische und natürliche Erscheinung. Das Physiologische ist aufs engste mit dem Psychischen verbunden: aber so wie es kein natürliches Band zwischen dem Ausdruck und der Psyche gibt, so kann es auch keines zwischen ihm und dem physiologischen Vorgang geben. Der Ausdruck nimmt seinen Ausgangspunkt von den Eindrücken, der physiologische Weg, auf dem die Eindrücke in den Organismus gelangt sind, ist für ihn ganz gleichgültig. Welcher Weg immer es gewesen sein mag: es genügt, daß es Eindrücke sind.

Natürlich hat das Fehlen gewisser Organe, das heißt gewisser Zellenkomplexe, auch das Fehlen gewisser Eindrücke zur Folge (wenn sie nicht durch eine Art organischer Kompensation auf einem anderen Wege vermittelt werden). Der Blindgeborene kann keine Anschauung des Lichts und keinen Ausdruck für das Licht haben. Aber die Eindrücke werden nicht nur vom Organ bedingt, sondern auch von den Reizen, die auf das Organ wirken. Wer z. B. noch nie den Eindruck des Meeres empfangen, wird das Meer auch nie zum Ausdruck bringen können. Wer von dem Leben der großen Welt oder der politischen Kämpfe keinen Eindruck gehabt, wird weder das eine noch das andere ausdrücken, darstellen können. Das bedeutet aber keineswegs eine Abhängigkeit der Funktion des Ausdrucks von den Reizen oder von den Organen. Wir können nur wiederholen, was wir bereits wissen: der Ausdruck setzt den Eindruck voraus; und darum auch bestimmte Ausdrücke bestimmte Eindrücke. Übrigens schließt jeder Eindruck in dem Augenblick seines Auftretens alle anderen aus; und desgleichen auch jeder Ausdruck.

Einheit und Unteilbarkeit des Kunstwerks

Eine weitere Ergänzung der Auffassung des Ausdrucks als einer geistigen Tätigkeit ist die Unteilbarkeit des Kunstwerks. Jeder Ausdruck ist ein einzigartiger Ausdruck. Die Tätigkeit beruht eben in der Verschmelzung der Eindrücke zu einem organischen Ganzen. Das ist es, was man stets damit sagen wollte, wenn man anführte, daß das Kunstwerk der Einheit bedürfe, oder was dasselbe ist, der Einheit im Mannigfaltigen: der Ausdruck ist eine Synthese des Verschiedenartigen oder Vielfältigen in einem.

Dieser Behauptung scheint sich die Tatsache entgegenzustellen, daß wir ein Kunstwerk in seine Teile teilen, eine Dichtung in Szenen,

Episoden, Bilder, Sentenzen, ein Gemälde in einzelne Figuren und Gegenstände usw. Aber diese Teilung vernichtet das Werk, so wie die Teilung eines Organismus in Herz, Gehirn, Nerven, Muskeln usw. das Lebendige in einen Leichnam wandelt. Allerdings gibt es Organismen, bei denen die Teilung mehrere Lebewesen entstehen läßt, aber in solchem Fall und wenn wir die Analogie auf ästhetischem Gebiet gelten lassen wollen, müssen wir schließen, daß vielfache lebendige Keime vorhanden waren, beziehungsweise eine rasche Wiederausbildung der einzelnen Teile zu neuen einzigartigen Ausdrücken.

Man wird einwenden, daß der Ausdruck sich ja manchmal auf andere Ausdrücke gründet: daß es einfache Ausdrücke und zusammengesetzte gibt. Daß man doch einen gewissen Unterschied machen muß zwischen dem „Heureka", mit dem Archimedes den ganzen Jubel über seine Entdeckung ausdrückte, und dem Ausdruck in den fünf Akten einer regelrechten Tragödie! — Und doch nein: der Ausdruck gründet sich immer direkt auf die Eindrücke. Wer die Idee zu einer Tragödie hat, der wirft gleichsam eine große Menge von Eindrücken in einen Schmelztigel: längst gewonnene Ausdrücke werden mit neuen zu einer einzigen Masse verschmolzen, in derselben Weise wie man in einen Schmelzofen unförmliche Bronzeklumpen und die erlesensten Statuen werfen kann. Um die neue Statue herauszubringen, müssen die erlesensten Figürchen gerade so zerschmelzen, wie die formlosen Klumpen. Die alten Ausdrücke müssen wieder zu Eindrücken hinabsteigen, um mit den andern zu einem neuen einzigartigen Ausdruck synthetisch verbunden zu werden.

Die Kunst als Befreierin

Indem er die Eindrücke ausarbeitet, befreit der Mensch sich von ihnen; indem er sie objektiviert, löst er sie von sich ab und stellt sich über sie. Die befreiende und reinigende Wirkung der Kunst ist nur eine andere Seite, eine andere Formulierung ihres Wesens als Tätigkeit. Die Aktivität wirkt immer befreiend, eben weil sie die Passivität verdrängt.

Es ist nun klar, weshalb man dem Künstler bald die größte Empfindlichkeit oder Leidenschaftlichkeit zuschreibt und bald die größte Unempfindlichkeit oder olympische Heiterkeit und Ruhe. Beide Eigenschaften widersprechen sich nicht, weil sie nicht demselben Gebiet zukommen. Die Empfindlichkeit und Leidenschaftlichkeit bezieht sich auf den reichen Stoff, dem der Künstler zugänglich sein muß und den er in seinem psychischen

Organismus absorbiert; die Unempfindlichkeit und die heitere Ruhe auf die Form, durch die er den Tumult der Empfindungen und Leidenschaften unterwirft und beherrscht.

III

Untrennbarkeit der intellektuellen und der intuitiven Erkenntnis

Die beiden Erkenntnisformen, die ästhetische und die intellektuelle oder begriffliche, sind zwar unter sich sehr verschieden, aber keineswegs getrennt und disparat wie zwei Kräfte, deren jede ihren eigenen Weg geht. Wenn wir gezeigt haben, daß die ästhetische Form allerdings von der intellektuellen unabhängig ist und ihr selbständiges Dasein ohne jede fremde Stütze hat, so haben wir darum noch nicht gesagt, daß die intellektuelle Form ohne die ästhetische bestehen kann. Diese Reziprozität wäre unrichtig.

Was bedeutet die begriffliche (gedankliche) Erkenntnis? Sie ist eine Erkenntnis von Beziehungen zwischen Dingen, und die Dinge sind Anschauungen. Ohne die Anschauung wären die Begriffe unmöglich, so wie ohne das Material der Eindrücke die Anschauung selbst nicht möglich wäre. „Dieser Fluß“, „dieser See“, „dieser Rinnstein“, „dieser Regen“, „dieses Glas Wasser“ sind Anschauungen: der Begriff ist „das Wasser“, nicht diese oder jene Erscheinung oder ein einzelner Fall, sondern das Wasser im allgemeinen, wann und wo immer es sich zeige, der Gegenstand unzähliger Anschauungen, aber eines einzigen konstanten Begriffes.

Und wenn der Begriff, das Abstraktum, auf der einen Seite nicht mehr Anschauung ist, so ist er auf der anderen Seite wiederum doch noch Anschauung und kann gar nichts anderes sein. Auch der Mensch, der denkt, hat, insofern er denkt, Eindrücke und Erregungen: sein Eindruck und seine Erregung wird allerdings sich nicht als Liebe oder Haß offenbaren, als Schmerz oder Freude, sondern in der *fühlbaren Arbeit des Gedankens selbst*, ein Vorgang, der, um objektiv vor dem Geist zu erscheinen, eben nur wieder eine intuitive Form nehmen kann. Sprechen ist nicht immer *logisch denken*, aber *logisch denken* muß immer zugleich auch sprechen sein.

Kritik der entgegengesetzten Anschauungen

Daß der Gedanke ohne Worte nicht möglich ist, ist eine Wahrheit, die allgemein anerkannt ist. Diejenigen, die diesen Satz bestreiten, begehen entweder Verwechselungen oder Irrtümer.

Eine Verwechselung begehen vor allem jene, die einwenden, daß man auch in geometrischen Figuren, algebraischen Ziffern, ideographischen Zeichen denken könne, ganz ohne Worte, auch ohne daß ein solches stillschweigend und fast unmerklich im Geiste ausgesprochen würde: daß es Sprachen gäbe, in denen das Wort, das phonische Zeichen, überhaupt nichts ausdrücke, wenn nicht gleichzeitig das geschriebene Zeichen betrachtet würde. Aber wenn wir vom Sprechen reden, so wollen wir eine Synekdoche gebrauchen und darunter im allgemeinen den Ausdruck verstehen, der durchaus nicht, wie wir bereits bemerkt haben, bloß im Ausdruck in Worten besteht. Es soll zugegeben werden, daß man manche Begriffe denken kann ohne phonische Erscheinungen: aber gerade die Beispiele, die man für das Gegenteil angeführt, beweisen, daß alle diese Begriffe nie ohne einen Ausdruck auftreten können.

Andere führen an, daß die Tiere, oder wenigstens gewisse Tiere, denken und schließen, ohne zu sprechen. Aber ob die Tiere denken, und wie und was sie denken, ob sie rudimentäre Waldmenschen sind, die dem Zivilisierungsprozeß widerstreben, oder physiologische Maschinen, wie die alten Spiritualisten wollten, über alles das haben wir nur Vermutungen: und es ist nicht erlaubt, sich in einem wissenschaftlichen Streit einer Vermutung als eines Arguments zu bedienen. Wenn der Philosoph von der animalischen Natur als einer brutalen, impulsiven, instinktiven und ähnlichem spricht, dann stützt er sich nicht auf Vermutungen, die sich auf Hunde oder Katzen, Löwen oder Ameisen beziehen, sondern auf die Beobachtung dessen, was am Menschen tierisch und brutal ist: der tierischen Schranke oder Grundlage, die wir in uns selber entdecken. Wenn also die verschiedenen Tiere, Hunde oder Katzen, Löwen oder Ameisen, etwas von der geistigen Aktivität des Menschen haben, um so besser für sie oder auch um so schlimmer: denn das würde bedeuten, daß man auch bei ihnen nicht von einer ganzen und einheitlichen Natur sprechen könnte, sondern von einer animalischen Basis, die vielleicht umfassender und lastender ist, als die des Menschen. Und selbst angenommen, daß die Tiere denken und Begriffe bilden, was berechtigt uns, wenn wir bei dieser Vermutung bleiben, anzunehmen, daß sie dies ohne entsprechenden Ausdruck tun? Die Analogie mit den Menschen, mit der menschlichen Psychologie, die allein uns alle Vermutungen bezüglich der Tier-Psychologie vermittelt, würde uns im Gegenteil zwingen anzunehmen, daß, wenn die Tiere in irgend einer Form denken, sie auch in irgend einer Form sprechen.

Aus der menschlichen Psychologie, und zwar aus der des Literaten, wird der andere Einwand hergeholt, daß der Begriff ohne das Wort existieren könnte, da doch sicher sei, daß jeder von uns Bücher kenne, die gut gedacht und schlecht geschrieben sind; also Gedanken, die auch noch jenseits des Ausdrucks gedacht wären und trotz dem mangelhaften Ausdruck. Aber wenn wir von Büchern sprechen, die gut gedacht und schlecht geschrieben sind, dann können wir nichts anderes meinen, als daß sich in diesen Büchern Teile finden — Seiten, Abschnitte oder Sätze —, die gut gedacht und gut geschrieben sind, und andere, minder wichtige, die schlecht gedacht und schlecht geschrieben, die also überhaupt nicht ordentlich gedacht und darum auch nicht ordentlich ausgedrückt sind. Die „Scienza nuova" Vicos ist dort, wo sie in der Tat schlecht geschrieben ist, auch schlecht gedacht. Und wenn wir von den dicken Bänden zu kurzen Sätzen übergehen, so springt die Ungenauigkeit und der Fehler jener Behauptung in die Augen. Wie könnte ein einzelner Satz klar gedacht und verworren geschrieben sein?

Das einzige, was wir zugeben können, ist, daß bisweilen Gedanken (Begriffe) in einer besonderen intuitiven Form auftreten, in einem gleichsam verkürzten, oder besser, in einem eigentümlichen Ausdruck, der für uns selbst klar genug ist, aber nicht genügt, um sie einer bestimmten anderen Person oder mehreren bestimmten anderen Personen deutlich mitzuteilen. Das hat man ungenau damit ausgedrückt, daß man sagte, wir hätten zwar den Gedanken, aber nicht den Ausdruck. Richtig hätte man sagen müssen, daß wir den Ausdruck sehr wohl haben, aber einen Ausdruck, der vom sozialen Gesichtspunkt nicht recht verkehrsfähig ist. Dabei ist das eine durchaus relative und wechselnde Sache: es gibt immer Menschen, die unsere Gedanken gleichsam im Flug erfassen und die gerade diese gekürzte Form vorziehen und die entwickeltere Form, die für die anderen nötig ist, verschmähen würden. In anderen Worten, der Gedanke, abstrakt und logisch betrachtet, ist derselbe; aber vom ästhetischen Standpunkt handelt es sich um zwei verschiedene Ausdrucks-Intuitionen, in denen verschiedene psychologische Elemente vorwalten. Das gleiche Kriterium ist für die durchaus empirische Unterscheidung einer inneren und einer äußerlichen Sprache maßgebend.

Kunst und Wissenschaft

Die höchsten Äußerungen, die fernhin leuchtenden Gipfel der intuitiven Erkenntnis und der intellektuellen Erkenntnis nennt man, wie wir

bereits wissen, Kunst und Wissenschaft. Kunst und Wissenschaft sind daher verschieden und doch zugleich eng verbunden: sie fallen auf der einen Seite zusammen, nämlich auf der ästhetischen Seite. Jedes wissenschaftliche Werk ist zugleich ein Kunstwerk. Diese ästhetische Seite kann fast unbeachtet bleiben, wenn unser Geist ganz von der Anstrengung hingenommen ist, den wissenschaftlichen Gedanken zu erfassen und auf seinen Wert zu prüfen. Aber er bleibt nicht länger unbeachtet, wenn wir von der Tätigkeit des Verstehens zu der des Betrachtens übergehen und jene Gedanken sich entweder klar, scharf, wohlumrissen vor uns entwickeln sehen, ohne ein überflüssiges Wort und ohne daß ein Wort fehlen würde, im richtigen Rhythmus und in der ihm zukommenden Tonweise; oder aber wenn wir finden, daß sie verwirrt, abgebrochen, schwankend und gehemmt wiedergegeben sind. Und manche großen Denker werden bisweilen auch für große Schriftsteller erklärt, während andere große Denker mehr oder minder fragmentarische Schriftsteller bleiben, wenn auch ihre Fragmente vom wissenschaftlichen Standpunkt harmonischen, zusammenhängenden und vollkommenen Werken gleichwertig sind.

Den Denkern und Gelehrten wird es verziehen, wenn sie nur mittelmäßige Schriftsteller sind: die Fragmente trösten uns über das Ganze, denn es ist viel leichter, aus dem genialen Fragment eine wohlgeordnete Komposition zu schaffen, als die geniale Entdeckung zu machen. Aber wie könnte man dem reinen Künstler verzeihen, ein mittelmäßiger Darsteller zu sein? „Mediocribus esse poetis non dii, non homines, non concessere columnae!“ Dem Dichter, dem Maler, dem die Form fehlt, dem fehlt alles, denn er fehlt sich selbst. Der poetische Stoff strömt durch die Seelen aller: nur der Ausdruck und die Form macht den Dichter. Und hier bestätigt sich die Wahrheit des Satzes, der der Kunst jeden Inhalt abspricht, sobald man unter Inhalt eben den verstandesmäßigen Begriff versteht.

Inhalt und Form; andere Bedeutung

In diesem Sinn, sobald man den Inhalt gleich dem Gedanken setzt, ist es vollkommen richtig zu sagen, daß die Kunst nicht nur nicht im Inhalt besteht, sondern überhaupt keinen Inhalt hat.

Auch der Unterschied zwischen Poesie und Prosa läßt sich nicht anders aufrecht erhalten, als in dem zwischen Kunst und Wissenschaft. Schon im Altertum erkannte man, daß dieser Unterschied nicht in äußeren Momenten gesucht werden durfte, wie etwa im Rhythmus oder im Vers-

maß, in der gebundenen oder in der freien Form, sondern daß er im Gegenteil ein durchaus innerer Unterschied sei. Die Poesie ist die Sprache des Gefühls; die Prosa die des Verstandes; aber da der Verstand immer auch Gefühl ist, so hat alle Prosa ihre poetische Seite.

Das Verhältnis der ersten und der zweiten Stufe

Das Verhältnis zwischen der intuitiven Erkenntnis oder dem Ausdruck und der intellektuellen Erkenntnis oder dem Begriff, der Kunst und der Wissenschaft, der Poesie und der Prosa läßt sich nicht anders kennzeichnen, als indem man sagt, daß es der Unterschied zweier Stufen sei. Die erste Stufe ist der Ausdruck, die zweite ist der Begriff: die erste kann wohl ohne die zweite bestehen, aber die zweite nicht ohne die erste. Es gibt Poesie ohne Prosa, aber es gibt keine Prosa ohne Poesie. Der Ausdruck ist die erste Betätigung der geistigen Aktivität des Menschen. Die Poesie ist „die Muttersprache des Menschengeschlechts"; die ersten Menschen „waren von Natur aus erhabene Dichter". Das wird auch, wenngleich in anderer Weise, von jenen anerkannt, die da bemerken, daß der Übergang von der Psyche zum Geist, von der animalischen Empfindung zur menschlichen Aktivität sich vermittelst der Sprache vollziehe; und sie sollten eigentlich sagen: vermittelst der Intuition und des Ausdrucks im allgemeinen. Nur scheint es uns ziemlich ungenau, die Sprache oder den Ausdruck als ein Bindeglied zwischen dem Natürlichen und dem Menschlichen, gleichsam als ein Gemisch aus dem einen und dem anderen zu bezeichnen. Wo das Menschliche auftritt, da ist das andere verschwunden: der Mensch, der sich ausdrückt, tritt damit aus seinem natürlichen Dasein heraus, unmittelbar aus diesem, aber er tritt immer heraus: er steht nicht halb drinnen und halb draußen, wie die Phrase vom Bindeglied andeuten würde.

Nichtexistenz anderer Erkenntnisformen

Der Geist besitzt keine anderen Erkenntnisformen als diese beiden. Ausdruck und Begriff erschöpfen ihn vollständig, im Übergang vom einen zum andern kreist das ganze theoretische Leben des Menschen.

Die historische Form, ihre Identität mit der Kunst; und was sie von ihr unterscheidet

Ungenauerweise hat man neuerdings als eine dritte Erkenntnisform die historische aufstellen wollen. Aber das Historische bedeutet nicht

Form, sondern Inhalt. So weit es Form ist, ist es nichts anderes als Anschauung, als ästhetische Erscheinung. Die Geschichte forscht nicht nach Gesetzen und prägt keine Begriffe: sie induziert nicht und deduziert nicht, sie geht aufs Darstellen aus, nicht aufs Beweisen, ad narrandum, non ad demonstrandum; sie konstruiert keine allgemeinen Begriffe und Abstraktionen, sondern sie reiht Intuitionen aneinander. Dieser und jener, das „individuum omnimodo determinatum" ist ihr Gebiet; und das ist eben das Gebiet der Kunst. Die Geschichte fällt daher unter den Begriff der Kunst.

Gegen diesen Satz hat man, da sich eine dritte Erkenntnisform nun einmal nicht ausdenken läßt, Einwendungen erhoben, die dazu führen sollten, die Geschichte der intellektuellen oder wissenschaftlichen Erkenntnis einzugliedern. Der größte Teil dieser Einwände ist aus dem Vorurteil hervorgegangen, daß man der Geschichte etwas von ihrem Wert und ihrer Würde nehme, wenn man ihr den Charakter einer (begrifflichen) Wissenschaft abspreche; sie entspringen auch gleichzeitig aus einer falschen Vorstellung von der Kunst, die nicht als eine wesentliche Erkenntnisfunktion, sondern als eine Unterhaltung, als etwas Überflüssiges und Frivoles aufgefaßt wird. Wir wollen einen lang abgedroschenen Streit, den wir für unseren Teil für völlig geschlossen halten, nicht wieder eröffnen, sondern hier nur auf ein Sophisma hinweisen, das vielen Erfolg gehabt hat und noch immer wiederholt wird, um die logische und wissenschaftliche Natur der Geschichte zu beweisen. Das Sophisma besteht darin, daß man wohl zugibt, die geschichtliche Erkenntnis habe das Individuelle zum Gegenstand; aber hinzufügt, „nicht die Vorstellung, sondern den Begriff des Individuellen": daraus wird geschlossen, daß auch die Geschichte logische und wissenschaftliche Erkenntnis sei. Die Geschichte würde demnach den Begriff einer Persönlichkeit, den Begriff Karls des Großen oder Napoleons; den Begriff einer Epoche, wie der Renaissance oder der Reformation; eines Ereignisses wie der französischen Revolution oder der Einigung Italiens ausarbeiten: genau so wie die Geometrie die Begriffe der Raumformen, oder die Ästhetik den des Ausdrucks ausarbeitet. Aber all das ist nicht stichhaltig, die Geschichte kann Napoleon und Karl den Großen, die Renaissance und die Reformation, die französische Revolution und die italienische nicht anders denn als individuelle Tatsachen darstellen, mit ihrer individuellen Physiognomie, und zwar individuell in dem Sinn, in dem die Logiker sagen, daß es vom Individuellen überhaupt keinen Begriff, sondern nur eine Vorstellung gibt. Der sogenannte Begriff des

Individuellen ist immer ein Begriff des Allgemeinen: reich, überaus reich, wenn man will, an Attributen, aber wie reich er auch sei, dennoch unfähig, jene Individualität zu erreichen, die die historische Erkenntnis eben als ästhetische Erkenntnis allein erreicht.

Wir wollen lieber untersuchen, in welcher Weise der Inhalt der Geschichte sich von dem der Kunst unterscheidet. Auch dieser Unterschied ist nur ein empirischer; und wir werden seinen Ursprung in dem finden, was wir vom ideellen Charakter der Anschauung bemerkt haben, als einer Ur-Wahrnehmung, in der alles real ist und darum nichts real ist. In einem späteren Stadium bildet der Geist die Begriffe des Äußerlichen und Innerlichen, des Vorgefallenen und des Gewünschten, des Objekts und des Subjekts und ähnliche, und so unterscheidet er die historische Anschauung von der unhistorischen, die reale von der irrealen, die Phantasie, die die Wirklichkeit vorstellt, von der reinen Phantasie. Auch die inneren Tatsachen, das was man sich wünscht und sich einbildet, die Luftschlösser und die Schlaraffenländer haben ihre Realität; auch die Psyche hat ihre Geschichte. In der Biographie eines Menschen bilden auch seine Illusionen höchst wichtige reale Tatsachen. Aber die Geschichte einer individuellen Psyche ist Geschichte, weil es sich darin immer um die Unterscheidung des Realen und des Irrealen handelt, auch wenn das Reale eben die Illusionen sind. Nur spielen all diese verschiedenen Begriffe in der Geschichte nicht diejenige Rolle, die den Begriffen in der Wissenschaft zufällt, sondern die jener, die wir in den ästhetischen Anschauungen aufgelöst und eingeschmolzen gefunden haben. Die Geschichte konstruiert nicht die Begriffe des Realen und des Irrealen, sie wendet sie an; um es mit einem Wort zu sagen: Geschichte und Theorie der Geschichte sind nicht dasselbe. Um zu erkennen, ob eine Tatsache unseres Lebens wirklich oder nur eingebildet war, dazu verhilft uns keine begriffliche Analyse: da gibt es kein anderes Mittel, als die Anschauungen so vollständig als möglich in unserem Geist wieder wachzurufen, wie sie im Augenblick ihres ersten Auftretens waren, um ihren Inhalt zu erkennen. Das Geschichtliche unterscheidet sich vom rein Phantastischen, wie sich irgend eine Anschauung von irgend einer anderen Anschauung unterscheidet: nämlich im Gedächtnis und durch das Gedächtnis.

Die historische Kritik

Wo das Gedächtnis damit nicht zustande kommt, wo die Übergänge der realen und der irrealen Anschauungen so feine und verschwindende sind,

daß die einen mit den anderen verfließen, da müssen wir entweder darauf verzichten, zu erkennen, was wirklich geschehen ist (und diesen Verzicht machen wir sehr häufig), oder wir müssen zur Vermutung greifen, zur Wahrscheinlichkeit, zur Annehmbarkeit. Das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und der Annehmbarkeit beherrscht denn auch in der Tat die ganze historische Kritik. Die ganze Quellenforschung und die Prüfung der Autoritäten geht darauf aus, die glaubwürdigsten Zeugnisse festzustellen. Und was sind die glaubwürdigsten Zeugnisse anders, als die Zeugnisse der besten Beobachter oder auch derjenigen, die das beste Erinnerungsvermögen haben und die (das versteht sich von selbst) weder Lust dazu, noch ein Interesse daran gehabt, die Wahrheit der Dinge bewußt zu verfälschen? Wir sagen bewußt, weil die unbewußte Fälschung ja auch nur schlechtes Gedächtnis ist.

Der historische Skeptizismus

Daher kommt es, daß der skeptische Verstandesmensch leichtes Spiel hat, wenn er sich daran macht, die Gewißheit irgend einer geschichtlichen Tatsache zu leugnen: denn die Gewißheit der Geschichte ist niemals die der Wissenschaft. Es ist die Gewißheit der Erinnerung und der Autorität, nicht die der Analyse und des Beweises. Wer von einer historischen Induktion, von historischen Beweisen spricht, und von ähnlichem, der gebraucht diese Worte in einem metaphorischen Sinn. Sie haben in der Geschichte einen ganz anderen Sinn als in der Wissenschaft. Die Überzeugung des Historikers ist die unbeweisbare Überzeugung des Geschworenen, der die Zeugen gehört, dem Prozeß aufmerksam gefolgt ist und den Himmel gebeten hat, ihn zu erleuchten. Er irrt sich zweifellos gelegentlich, aber seine Irrtümer bilden eine Minderheit, die neben der Zahl der Fälle, in denen er die Wahrheit findet, vernachlässigt werden kann. Und darum hat der gesunde Menschenverstand recht, wenn er trotz den Intellektualisten an die Geschichte glaubt, die nicht durchaus eine fable convenue ist, sondern das, woran das Individuum und die ganze Menschheit aus ihrer Vergangenheit sich erinnern. Eine Erinnerung, die stellenweise dunkel, stellenweise von vollkommenster Klarheit ist: eine Erinnerung, die man mit den besten Mitteln und Anstrengungen zu erweitern und so gut als möglich zu vergewissern sucht; und die doch solcher Natur ist, daß man sie nicht geringer schätzen darf, als es geschieht, und die, im ganzen betrachtet, äußerst wertvoll ist. Man muß sehr parador veranlagt sein, um zu bezweifeln, daß es jemals ein Griechenland und

ein Rom gegeben habe, einen Alexander und einen Cäsar, ein feudales Europa und eine Reihe von Revolutionen, die es niederrissen, daß am 1. November 1517 Luthers Thesen an der Kirchentüre in Wittenberg zu lesen waren und daß am 14. Juli 1789 das Volk von Paris die Bastille erstürmte. „Welche Beweise kannst du für alles das bringen?“ fragt der Sophist ironisch. Die Menschheit antwortet: „Ich erinnere mich daran.“

Die Philosophie als die vollkommene Wissenschaft — Die sogenannten Naturwissenschaften und ihre Schranken

Die Welt des Geschehenen, des Konkreten, des Historischen ist das, was man die Welt der Wirklichkeit und der Natur nennt, und es umfaßt gleicherweise die Realität, die man die physische nennt, sowie diejenige, die man die geistige und menschliche nennt. Diese ganze Welt ist Anschauung: historische Anschauung, wenn man sie sich so vorstellt, wie sie erfahrungsgemäß ist; phantastische Anschauung oder künstlerische in unserem Sinn, wenn man sie in das Gebiet des Möglichen oder auch nur des Vorstellbaren erweitert.

Die Wissenschaft, die wahre Wissenschaft, die nicht Anschauung, sondern Begriff ist, die sich nicht mit dem Individuellen, sondern mit dem Allgemeinen beschäftigt, kann nur Geisteswissenschaft sein, das heißt die Wissenschaft von dem, was sich in der Wirklichkeit an Allgemeinem findet: also Philosophie. Wenn man außerhalb dieser auch von Naturwissenschaften spricht, so muß man sich darüber klar sein, daß dies nur unvollkommene Wissenschaften sind, oder vielmehr, daß sie keine Systeme sind, sondern nur Komplexe von Erkenntnissen. Die sogenannten Naturwissenschaften erkennen übrigens selbst an, daß sie stets begrenzter Natur sind: und ihre Grenzen sind nichts anderes, als historische und intuitive Daten. Sie berechnen, messen, stellen Gleichheiten fest, stellen Regelmäßigkeiten fest, entwickeln Gesetze, zeigen, wie eine Erscheinung aus anderen entsteht: aber ihr ganzer Fortschritt stößt zuletzt auf Tatsachen, die man intuitiv und historisch wahrgenommen hat. Selbst die Geometrie erklärt heute ganz und gar auf Hypothesen zu beruhen, da der drei-dimensionale oder euklidische Raum nur einer der möglichen Räume ist, mit dem sie sich vorzüglich deshalb beschäftigt, weil es bequemer ist. Was an den Naturwissenschaften wissenschaftlich ist, das ist Philosophie; was an ihnen Natur ist, ist bloßer Vorgang. Wenn die naturwissenschaftlichen Dis-

ziplinen sich als vollkommene Wissenschaften konstituieren wollen, dann müssen sie über ihr Gebiet hinausspringen und in die Philosophie übergehen, und das tun sie, sobald sie Begriffe aufstellen, wie die des ausdehnungslosen Atoms, des Äthers oder schwingenden Mittels, der Lebenskraft, des nicht wahrnehmbaren Raums und ähnliche Begriffe, die alles andere, nur nicht naturwissenschaftlich sind, — wahrhafte und vollkommene philosophische Wagnisse, wenn anders es nicht Worte ohne Sinn sein sollen. Über die Naturerscheinungen kann man denken, aber man kann aus ihnen kein System schaffen, weil ein System nur im Geiste möglich ist.

Diese historischen und intuitiven Daten, die sich aus ihnen nicht eliminieren lassen, erklären nicht nur, wieso in ihrem Fortschritt das, was zu einer Zeit als Wahrheit angesehen wurde, allmählich stets wieder auf die Stufe mythologischen Glaubens und phantastischer Illusion hinabsinkt, sondern auch, wieso es unter den Naturforschern solche gibt, die überhaupt alles das als mythisch, als Wortbehelfe, als konventionelle Annahmen bezeichnen, was heute in ihren Disziplinen nicht formelle Argumentation ist. Und die Naturforscher und Mathematiker, die unvorbereitet an das Studium der geistigen Energien gehen, übertragen leicht ihre Denkgewohnheiten auf das neue Gebiet und sprechen auch in der Philosophie von willkürlichen Annahmen, die so oder so seien, wie der Mensch sie aufzustellen beliebt: daß Wahrheit und Sittlichkeit nur konventionelle Annahmen seien und die höchste Annahme der Geist selbst! Aber wenn wir Einzel-Annahmen überhaupt haben können, so muß notwendigerweise etwas existieren, das nicht willkürlich angenommen wird, sondern das eben das Agens, das Subjekt des Annehmens ist: und das ist die geistige Tätigkeit des Menschen. Die Beschränktheit der Naturwissenschaft fordert die Unbeschränktheit der Philosophie.

Die Erscheinung und der Gedanke

Durch diese Erklärungen ist nun festgestellt, daß es zwei reine oder grundlegende Formen der Erkenntnis gibt: die Anschauung und den Begriff, die Kunst und die Wissenschaft oder Philosophie. Alles andere (Geschichte, Naturwissenschaften, Mathematik) sind sekundäre Formen und Mischformen. Die Anschauung gibt uns die Welt, die Erscheinung; der Begriff gibt uns den Gedanken, den Geist.

IV

Kritik der historischen und der intellektuellen Richtung in der Ästhetik

Nach wir dieses Verhältnis zwischen der intuitiven oder ästhetischen Erkenntnis und den anderen grundlegenden oder abgeleiteten Erkenntnisformen scharf festgestellt haben, können wir leicht wahrnehmen, wo der Irrtum einer Anzahl von Theorien liegt, die man als Theorien der Ästhetik aufgestellt hat oder aufzustellen pflegt.

Kritik der Lehre von der Wahrscheinlichkeit

Aus einer Verwechselung der Erfordernisse der Kunst im allgemeinen und der besonderen Erfordernisse der Geschichte, ist die Theorie entstanden — die heute bereits an Boden verloren hat, die aber in der Vergangenheit die herrschende war —, daß der Gegenstand der Kunst das Wahrscheinliche sei. Unzweifelhaft ist, wie es bei den irrtümlichen Lehrsätzen gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, der Sinn, in dem man den Begriff des Wahrscheinlichen anwandte und noch anwendet, oft viel vernünftiger gewesen, als die Definition, die man von dem Wort gab, vermuten ließ. Unter Wahrscheinlichkeit pflegte man den künstlerischen, inneren Zusammenhang der Vorstellung, also die Fülle und die Kraft der Vorstellung selbst zu verstehen. Wer sich das Wort wahrscheinlich mit zusammenhängend übersetzt, der wird sehr häufig in den Diskussionen, Beispielen und Urteilen der Kritiker einen sehr richtigen Sinn finden. Eine unwahrscheinliche Figur, ein unwahrscheinlicher Schluß eines Lustspiels sind in Wirklichkeit schlecht gezeichnete Figuren, angehängte Schlüsse, Dinge, die künstlerisch nicht motiviert sind: selbst die Feen und Kobolde, hat man mit Recht gesagt, müssen Wahrscheinlichkeit haben, das heißt, sie müssen eben wirklich Feen und Kobolde, Anschauungen in künstlerischem Zusammenhange sein. Anstatt des Wortes wahrscheinlich hat man mitunter das Wort möglich gebraucht, das, wie wir bereits bemerkt haben, dasselbe bedeutet wie intuierbar oder vorstellbar: alles, was man sich wirklich, also in innerem Zusammenhang vorstellen kann, ist möglich. Aber in anderen Fällen, und insbesondere von den Theoretikern ist unter der Wahrscheinlichkeit das historisch Glaubliche verstanden worden, das ist eben jene sogenannte historische Wahrheit, die nicht beweisbar, sondern nur vermutbar ist, die nicht wahr ist, sondern nur wahrscheinlich; und man hat der Kunst die gleichen Forderungen aufdrängen wollen.

Wer erinnert sich nicht an die große Rolle, die in der Literaturgeschichte die Erörterungen der Wahrscheinlichkeit gespielt haben, z. B. wenn man die „Gerusalemme liberata“ in ihrem Verhältnis zur Geschichte der Kreuzzüge oder die Homerischen Gedichte im Hinblick auf das wahrscheinliche Kostüm der Fürsten und der Könige besprach?

Kritik des Naturalismus

Zu anderen Malen hat man wieder von der Kunst die ästhetische Reproduktion der historisch gegebenen Wirklichkeit verlangen wollen: und dies ist nur eine andere der vielen irrtümlichen Bedeutungen, in denen man die Lehre von der Nachahmung der Natur verstanden hat. Der Verismus und der Naturalismus sind so weit gekommen, daß sie uns zuletzt das Schauspiel einer Verwechselung der ästhetischen Vorgänge mit den Methoden der Naturwissenschaften geboten haben, und von einem „experimentellen“ Drama oder Roman träumten.

Kritik der „Ideen“ in der Kunst

Viel häufiger noch sind die Verwechselungen der künstlerischen Methode mit der der philosophischen Wissenschaften gewesen. So hat man es häufig als Aufgabe der Kunst angesehen, Begriffe auseinander zu setzen, ein Gedankliches mit einem Wahrnehmbaren zu verbinden, Ideen oder Allgemeinbegriffe darzustellen, wobei man die Kunst mit der Wissenschaft verwechselte, oder vielmehr die künstlerische Aufgabe im allgemeinen mit dem speziellen Fall, in dem sie eine ästhetisch-logische wird.

Kritik der Thesen in der Kunst

Auf denselben Irrtum läuft jene Lehre hinaus, die von der Kunst eine These fordert und sie als eine individuelle Darstellung betrachtet, die wissenschaftliche Gesetze exemplifiziert. So weit tatsächlich ein Exempel vorhanden ist, steht das Exempel für die Sache, die exemplifiziert werden soll, und ist daher nur eine Form der Erklärung eines allgemeinen Begriffs, also eine wissenschaftliche Form, mag es auch im speziellen Fall eine populäre oder popularisierende Form sein.

Kritik des „Typischen“ in der Kunst

Dasselbe kann man von der ästhetischen Lehre vom „Typischen“ sagen, wenn man unter „Typus“, wie es häufig der Fall ist, die Abstraktion

oder den Begriff versteht und behauptet, daß die Kunst im „Individuum die Gattung aufleuchten lassen müsse". Wenn man aber unter dem Typischen das Individuelle versteht, dann hat man auch hier nichts weiter getan, als ein anderes Wort gebraucht: das Typische kann dann nichts anderes bedeuten, als das Charakteristische; typisch darstellen heißt dann charakterisieren, das heißt, das Individuelle scharf abgrenzen und wiedergeben. Don Quixote ist typisch, aber typisch für nichts anderes als für alle Don Quixotes, er ist demnach sozusagen der Typus seiner selbst! Sicherlich ist er nicht etwa typisch für irgend einen abstrakten Begriff, wie etwa für den Verlust des Wirklichkeitssinnes oder für die Ruhmbegier. Das sind Begriffe, unter denen man sich eine unendliche Zahl von Persönlichkeiten denken kann, die nicht Don Quixote sind. Mit anderen Worten: Im Ausdruck eines Dichters — also z. B. in einer poetischen Gestalt — finden wir unsere eigenen Eindrücke klar umrissen und vollkommen wahrhaftig dargestellt: und wir nennen diesen Ausdruck typisch, den wir auch kurzweg ästhetisch nennen könnten. So hat man auch bisweilen von poetischen oder künstlerischen Allgemeinbegriffen gesprochen, um zu sagen, daß das künstlerische Produkt an sich ganz und gar geistig und ideell sei.

Kritik des Symbolischen und der Allegorie

Weiter wollen wir, um alle diese Irrtümer zu berichtigen und alle Zweideutigkeiten zu klären, auch bemerken, daß bisweilen als das Wesen der Kunst das Symbolische betrachtet wurde. Aber wenn das Symbolische als untrennbar von der künstlerischen Anschauung gedacht ist, dann ist es nur ein anderer Ausdruck für die Anschauung selbst, die stets einen ideellen Charakter hat. Die Kunst hat keinen doppelten Boden, sondern nur einen einzigen, und alles in der Kunst ist symbolisch, weil alles ideell ist. Wenn aber das Symbolische von der Kunst trennbar sein soll, wenn es möglich ist, auf der einen Seite das Symbol auszudrücken und auf der anderen das, was symbolisiert wird, so fällt man in den Irrtum des Intellektualisten zurück: dieses angebliche Symbol ist dann lediglich Darstellung eines abstrakten Begriffes, ist eine Allegorie, ist Wissenschaft oder Kunst, die die Wissenschaft nachäfft. Aber wir wollen auch dem Allegorischen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es ist manchmal wirklich unschädlich. Das „befreite Jerusalem" war gegeben und nachher wurde eine Allegorie dazu ausgedacht: der „Adonis" des Marino war fertig, und nachher wollte der Dichter der Laszivität

uns glauben machen, daß es seine Absicht gewesen, nachzuweisen, wie „unmäßige Lust in Schmerzen endet“. Eine schöne weibliche Statue ist gegeben, und der Bildhauer mag dann auf einen Zettel schreiben, daß diese Statue die „Milde“ oder die „Güte“ vorstelle. Diese Allegorie, die post festum zum vollendeten Werk hinzutritt, ändert nichts an seinem Charakter als Kunstwerk. Sie ist nichts anderes als ein Ausdruck, der ganz äußerlich zu einem anderen Ausdruck hinzugefügt wird. An das Gedicht von „Jerusalem“ wird eine Seite Prosa angehängt, die einen anderen Gedanken des Dichters ausdrückt; an den „Adonis“ ein Vers oder eine Strophe, die das ausdrückt, was der Dichter einem Teil seines Publikums gern einreden möchte; an die Statue wird ein Wort — das Wort „Milde“ oder „Güte“ — angehängt.

Kritik der Lehre von den künstlerischen und wissenschaftlichen Gattungen

Aber der höchste Triumph des intellektualistischen Irrtums liegt in der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen, die noch heute in literarischen Abhandlungen häufig zu finden ist, und Kritiker wie Kunstschriftsteller verwirrt. Betrachten wir uns einmal ihre Entstehung.

Der menschliche Geist kann vom Ästhetischen zum Logischen übergehen, weil eben jenes im Verhältnis zu diesem die erste Stufe ist: er kann den Ausdruck oder das Denken des Individuellen durch das Denken des Allgemeinen zerstören: die Ausdruckserscheinungen in logische Beziehungen auflösen. Daß auch dieser Vorgang wiederum sich auch seinerseits in einen Ausdruck niederschlägt, das haben wir schon gezeigt; trotzdem sind die ersten Ausdrücke nun einmal zerstört, da sie den neuen ästhetisch-logischen Platz gemacht. Wer auf der zweiten Stufe steht, hat die erste verlassen.

Wer in eine Bildergalerie eintritt, oder wer eine Reihe verschiedentlicher Dichtungen liest, der kann, nachdem er geschaut und gelesen, einen weiteren Schritt tun und die Natur und die mannigfachen Beziehungen der so ausgedrückten Dinge untersuchen. In diesem Fall werden sich jene Bilder und jene Kompositionen, deren jede etwas Individuelles, logisch absolut nicht auszusprechendes ist, sich für ihn in Allgemeinbegriffe und Abstraktionen auflösen, wie „Genrebilder“, „Landschaften“, „Porträts“, „Stilleben“, „Schlachtenbilder“, „Tierstücke“, „Blumenstücke“, „Frucht-

stücke", „Marinen", „Gehöfte", „Seen", „Wüsten", „tragische" Ereignisse, oder „komische", „mitleiderregende", „gräßliche", „lyrische", „epische", „dramatische", „ritterliche", „idyllische" usw., und oft auch in Kategorien, die lediglich quantitativ sind, wie „Bildchen", „Bild", „Figürchen", „Gruppe", „Madrigal", „Kanzone", „Sonett", „Sonettenkranz", „Gedicht", „Dichtung", „Novelle", „Roman" und ähnliche.

Wenn wir den Begriff eines „Stillebens" oder einer „Rittergeschichte" oder einer „Idylle" oder des „Gräßlichen und Grausamen" oder irgend einen quantitativen Begriff denken, so haben wir die individuelle Ausdruckserscheinung, von der wir ausgegangen sind, verlassen. Aus Ästhetikern haben wir uns in Logiker verwandelt: aus Leuten, die einen Ausdruck betrachteten, in Gedankenarbeiter. Gegen einen solchen Vorgang läßt sich absolut nichts einwenden. Wie sollte sonst die Wissenschaft entstehen, die zwar die Erscheinungen des ästhetischen Ausdrucks zur Voraussetzung hat, deren Aufgabe es aber ist, darüber hinauszugehen? Die logische oder wissenschaftliche Form, soweit sie eine solche ist, schließt die ästhetische Form aus. Wer daran geht, wissenschaftlich zu denken, der hat aufgehört, ästhetisch zu betrachten: obgleich sein Gedanke, wie wir wiederholt bemerkt, notwendig seinerseits wiederum eine ästhetische Form annehmen muß.

Der Irrtum beginnt erst dann, wenn man vom Begriff auf den Ausdruck schließen will, und in dem eingesetzten Allgemeinbegriff die Gesetze für die Einzelbegriffe, für die er eintritt, finden will: wenn man die zweite Stufe für identisch mit der ersten hält, und wenn man, auf der zweiten Stufe stehend, sich noch auf der ersten zu befinden behauptet. Und das ist der Irrtum, der den Namen der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen führt.

Welches ist die ästhetische Form des „Stillebens", der „Rittergeschichte", des „Idylls", des „Gräßlichen" usw. Wie muß ein solcher Inhalt dargestellt werden? — So lautet auf seine einfachste Formel gebracht das absurde Problem, das die Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen sich stellt; auf diese Absurdität läuft alles Forschen nach Gesetzen oder Regeln für die verschiedenen Kunst- und Dichtungsarten hinaus. Stilleben, Rittergeschichten, Idyllen, Gräßlichkeiten, das sind ja alles keine Ausdrucksformen mehr, sondern Begriffe, — sie haben ja keinen Inhalt mehr, sondern sind lediglich logisch-ästhetische Formeln! Die Form kann als solche nicht getrennt ausgedrückt werden, weil sie ja bereits Ausdruck ist! Oder was sollten jene Worte: „Gräßlichkeiten",

„Idyllen", „Rittergeschichten", „Stilleben" sonst sein, wenn nicht Ausdrücke jener Begriffe?

Auch die verfeinertsten dieser Erscheinungen, diejenigen, die sich den philosophischesten Anstrich geben, halten vor der Kritik nicht stand; so wenn man z. B. die Kunstwerke in subjektive und objektive einteilt, in lyrische oder epische, in Werke der Empfindung und solche der Gestaltung, da es unmöglich ist, in der ästhetischen Analyse die subjektive Seite von der objektiven, die lyrische von der epischen, die Wiedergabe der Empfindung von der Wiedergabe der Dinge zu trennen.

Irrtümer im Kunsturteil, die aus dieser Theorie entsprangen

Aus der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen kommen alle jene ganz verkehrten Urteile und Kritiken, die vor einem Kunstwerk — anstatt zu untersuchen, ob es wirklich ausdrucksvoll ist, und was es ausdrückt, ob es spricht oder stammelt oder stumm ist — sich fragen: entspricht es den „Gesetzen der epischen Dichtung", oder den „Gesetzen der Tragödie", oder den „Gesetzen der historischen Malerei", oder denen der „Landschaftsmalerei"? Die Künstler allerdings, obgleich sie in Worten und mit erheucheltem Gehorsam oft so getan haben, als ob sie sie annähmen, haben in Wirklichkeit diesen Gesetzen der Kunstgattungen stets eine lange Nase gedreht. Jedes wahrhafte Kunstwerk hat allezeit irgend einer festgestellten Gattung widersprochen und die Ideen der Kritiker in Aufruhr gebracht, die sich gezwungen sahen, die Gattung zu erweitern, bis auch die so erweiterte Gattung immer wieder zu eng ward, weil neue Kunstwerke auftauchten, denen neue Skandale folgten, neue Verwirrungen und — neue Erweiterungen.

Aus derselben verfehlten Anschauung entspringen alle die Vorurteile, durch die man zu einer Zeit (sollte sie wirklich vorüber und vergangen sein?) klagte, daß Italien keine Tragödie habe (da immer noch der Meister nicht gekommen, der ihr diesen Kranz aufgesetzt, der allein ihren ruhmbedeckten Locken noch fehlte), und daß Frankreich das Epos fehle (bis auf die Henriade, die die gierigen Mäuler der Kritiker beruhigte). Und mit diesen Vorurteilen hängen auch die Lobsprüche zusammen, die man den Erfindern neuer Gattungen erteilt: so daß es etwas Großes schien, daß man im 17. Jahrhundert das „komische Heldengedicht" erfand und sich noch um die Ehre der Erfindung stritt, als ob es sich um die Entdeckung Amerikas gehandelt hätte, und obgleich die Werke, die man mit

diesem Namen schmückte („Der geraubte Eimer", „der Spott der Götter"), totgeborene Werke waren, da ihren Autoren das kleine Malheur begegnet war, daß sie nichts Eigenes oder Neues zu sagen hatten. Die ganz mittelmäßigen Köpfe zerquälten ihr Gehirn, um künstlich neue Gattungen zu erfinden: dem „Hirtengedicht" fügten sie das „Fischergedicht", ja zuletzt das „militärische Idyll" hinzu; die „Aminta" wurde ins Wasser gesetzt und wurde zum „Alceo". So hypnotisiert waren die Leute von dieser Lehre der Dichtungsarten, daß Literatur- und Kunsthistoriker auftraten, die da vorgaben, nicht die Geschichte der einzelnen wirklichen Kunstwerke und Dichtungen zu schreiben, sondern jener leeren Phantasiegebilde, die sie ein „bestimmtes Genre" nennen: und die da versuchten, nicht die Entwickelung des künstlerischen Geistes, sondern die Entwickelung einer Dichtungsart zu verfolgen und zu erzählen.

Die wissenschaftliche Verurteilung der künstlerischen und literarischen Gattungsbegriffe ist nur eine Formulierung und Darlegung dessen, was die schaffende künstlerische Tätigkeit immer getan und der gute Geschmack immer anerkannt hat. Was soll man tun, wenn der gute Geschmack und die Wirklichkeit, in Formeln gezwungen, manchmal einen paradoxen Anstrich gewinnen?

Empirischer Sinn all dieser Einteilungen

Wer also von Tragödien, Komödien, Dramen, Romanen, Genrebildern, Schlachtgemälden, Landschaften, Marinen, Dichtungen, Liedchen, Lyrik usw. spricht, sei es, um sich mit jemand zu verständigen, sei es, um aufs Geratewohl und annähernd auf gewisse Gruppen von Kunstwerken hinzuweisen, auf die man aus irgend einem Grunde die Aufmerksamkeit lenken will, der sagt natürlich nichts wissenschaftlich Falsches; er gebraucht eben Worte und Phrasen, er stellt keine Gesetze oder Definitionen auf. Der Irrtum fängt erst dann an, wenn man dem Wort das Gewicht einer wissenschaftlichen Unterscheidung auflegt; wenn man aus Naivität in die Schlingen fällt, die diese Phraseologie uns legt. Man gestatte uns einen Vergleich: in einer Bibliothek muß man die Bände in irgend einer Weise ordnen. Das machte man früher gewöhnlich in einer Gruppen-Klassifikation nach dem Stoff, in der die Kategorien der „Miszellen" und „Extravaganzen" nicht fehlten, heute häufiger nach Herausgebern und Formaten. Wer wollte die Notwendigkeit und Nützlichkeit solcher Gruppierungen leugnen? Aber was würde man sagen, wenn einer daran ginge, allen Ernstes die „literarischen Gesetze" der Miszellen

oder der Extravaganzen, der aldinischen oder der bodonianischen Sammlung, des Faszikels A, oder des Faszikels B zu erforschen, also dieser ganz willkürlichen und bloß zu praktischen Zwecken gemachten Einteilungen? Und doch würde der, der sich eine solche Aufgabe stellt, genau dasselbe tun, was diejenigen getan, die die ästhetischen Gesetze eines literarischen oder künstlerischen Genres untersuchten.

V

Widerlegung analoger Irrtümer in den Theorien der Geschichte und der Logik

Um alle diese Kritiken irrtümlicher Anschauungen besser zu erläutern, wird es zweckmäßig sein, einen raschen Blick auf die analogen oder umgekehrten Irrtümer zu werfen, die aus dem Unverständnis des Wesens der Kunst und ihres Verhältnisses zur Geschichte und zur Wissenschaft entstanden sind, und die ebensosehr der Theorie der Geschichte, wie der Theorie der Wissenschaft, der Historiologie wie der Logik geschadet haben.

Kritik der Geschichtsphilosophie

Der historische Intellektualismus hat zur Entstehung all der vielen Arbeiten und Forschungen Anlaß gegeben, die man seit ungefähr zwei Jahrhunderten versucht hat und noch heute versucht, um eine Philosophie der Geschichte, eine ideale Geschichte, eine Soziologie, eine historische Psychologie zu finden, oder wie man immer eine Wissenschaft betiteln und anstreichen will, die die Aufgabe haben soll, Gesetze und Allgemeinbegriffe für die Geschichte zu finden. Wie sollen diese Gesetze, diese Allgemeinbegriffe eigentlich beschaffen sein? Historische Gesetze und historische Begriffe? Die elementarste Kritik der Erkenntnis genügt, um die Absurdität eines solchen Versuches aufzudecken. Ein historisches Gesetz, ein historischer Begriff sind — wenn sie nicht einfache Metaphern oder ein bloßer Sprachgebrauch sein sollen — eine wahrhafte contradictio in adjecto: das Adjektiv widerspricht seinem Substantiv genau so wie dem in Ausdruck eine „qualitative Quantität" oder eine „vielfache Einheit". Geschichte bedeutet Konkretheit und Individualität: Gesetz und Begriff bedeuten Abstraktion und Allgemeinheit; ein historischer Begriff würde demnach heißen ein konkret-

abstraktes, ein individuell allgemeines, eine Anschauung, die Begriff ist, oder ähnliche Verbindungen von Widersprüchen, die, da sie sich in der inneren Erfahrung des Menschengeistes nicht finden lassen, auch in der Theorie der Erkenntnis Worte ohne Sinn bleiben. Wenn man aber diese Präsumption, aus der Weltgeschichte historische Gesetze oder Begriffe abzuleiten, aufgibt, und sich statt dessen darauf beschränkt, wissenschaftliche Gesetze und Begriffe aus ihr zu gewinnen, denen weiter kein Adjektiv hinzugefügt wird, dann wird natürlich damit kein leeres Wort gesagt; nur wird das wissenschaftliche Resultat weder eine Philosophie der Geschichte, noch eine Soziologie oder Idealgeschichte sein, sondern eben der Wissenschaft an sich angehören: alle Wissenschaft beruht darin, daß man aus dem individuellen Fall die Gesetze, aus den Anschauungen die Begriffe ableitet. Durch die geistige Betrachtung und Bearbeitung der Geschichte gewinnt man nicht eine historische Psychologie, sondern einfach Psychologie; nicht eine historische Ethik, sondern eben Ethik, keine historische Logik, sondern Logik schlechthin usw. Und so verwandelt sich die Idealgeschichte durch innere Notwendigkeit in die Wissenschaft oder Philosophie des Geistes. Mit diesem Mantel, mit dieser ungehörigen Hülle haben sich bisweilen große Denker umwickelt, die trotz dem Mantel, trotz der Hülle wissenschaftlicher Wahrheiten von höchstem Wert gewonnen haben. Der Mantel, die Hülle ist gefallen, die Wahrheit ist geblieben. Und was man den modernen Soziologen vorwerfen muß, ist nicht so sehr die Illusion, in der sie sich wiegten, als sie die Existenz einer unmöglichen Wissenschaft der Soziologie behaupteten, als vielmehr die wissenschaftliche Unfruchtbarkeit, von der ihre Illusion fast stets begleitet ist. Es ist ein geringer Schaden, wenn die Ästhetik sich soziologische Ästhetik, oder die Logik soziologische Logik nennt; das arge Übel liegt darin, daß diese Ästhetik ein sensualistisches Geschwätz ist, daß diese Logik bloße Worte ohne Zusammenhang gibt. Nur zwei genießbare Früchte hat diese ganze Bewegung, von der wir sprechen, in bezug auf die Geschichte getragen. Es hat sich durch sie die Notwendigkeit verschärft, eine Theorie der Geschichtsschreibung zu finden, das heißt, das Wesen und die Schranken der Geschichtsschreibung zu verstehen: eine Theorie, die entsprechend der Untersuchung, die wir eben angestellt, zu keinen befriedigenden Resultaten gelangen kann, es wäre denn in einer allgemeinen Wissenschaft der Anschauung, also in einer Ästhetik, in der die Historiologie nur ein spezielles Kapitel bildet. Und zweitens wurden oft unter der falschen und anmaßenden Hülle einer Philosophie der Geschichte sehr wichtige

konkrete Wahrheiten aufgestellt, die sich auf spezielle historische Gebilde in dieser oder jener Epoche bezogen, und es wurden den Geschichtsforschern und Geschichtskritikern Regeln und Fingerzeige geboten, die keineswegs überflüssig waren. Dieser Nutzen läßt sich auch der neuesten Geschichtsphilosophie, dem sogenannten historischen Materialismus nicht absprechen, der auf sehr viel früher vernachlässigte und schlecht verstandene Seiten des sozialen Lebens helles Licht geworfen hat und dessen Glück darin lag, daß er eben gewissen Bedürfnissen der modernen Geschichtsschreibung Ausdruck gab, die sich in ihm offenbarten.

Ästhetische Invasionen in das Gebiet der Logik

Einen Übergriff der historischen Methode auf das Gebiet der Wissenschaft, der Philosophie, stellt das Prinzip der Autorität dar, das „ipse dixit", das die Schulen durchwuchert hat, und das an Stelle der Untersuchung und der philosophischen Analyse jene Zeugnisse, jene Dokumente, jene autoritären Behauptungen setzt, deren die Geschichte allerdings nicht entbehren kann. — Aber die schärfsten und schädlichsten Irrtümer und Verwirrungen, die aus dem unklaren Begriff vom Wesen der ästhetischen Erscheinung entstanden sind, hat die Wissenschaft des Denkens oder der intellektuellen Erkenntnis, die Logik, gelitten. Und wie könnte es anders sein, da die Geistestätigkeit, die man die logische nennt, auf der ästhetischen beruht und sie in sich einschließt? Eine ungenaue Ästhetik muß mit Notwendigkeit eine ungenaue Logik nach sich ziehen.

Wer immer die Schriften über die Logik vom Organon des Aristoteles bis zu den modernen aufschlägt, der wird gestehen müssen, daß sie einen wahren Wirrwarr von bloßen Wortverbindungen und Gedankenketten, von bloß grammatikalischen Formen und begrifflichen Formen, von Ästhetik und Logik enthalten. Nicht, daß es an Versuchen gefehlt hätte, dem bloßen Wortausdruck zu entkommen und den Gedanken in seinem Wesen zu ergreifen. Bereits die Logik des Aristoteles wurde nicht ohne einiges Zögern und Schwanken zur bloßen Syllogistik; im Mittelalter streiften die Disputationen der Nominalisten, Realisten und Konzeptualisten oft genug das eigentlich logische Problem; die modernen Naturwissenschaften brachten mit Galilei und Bacon die Induktion zu Ehren; Vico kämpfte für die schöpferische Methode und gegen die formalistische und mathematische Logik; Kant lenkte die Aufmerksamkeit auf die „Synthesis a priori"; der absolute Idealismus verachtete die Aristotelische Logik; die Herbartianer, obgleich

auf sie eingeschworen, hoben doch jene Urteile hervor, die sie die „erzählenden“ nannten und die einen ganz anderen Charakter als die anderen logischen Urteile tragen: die Philologen betonten immer wieder die Irrationalität des Wortes gegenüber dem Begriff. Aber eine bewußte, sichere und radikale Reformbewegung kann ihre Basis und ihren Ausgangspunkt nur in der Ästhetik nehmen.

Das Wesen der Logik

In einer auf solcher Basis wohl reformierten Logik wird man vor allem und als erste Wahrheit den Grundsatz verkünden und alle Konsequenzen daraus ziehen müssen: die logische Erscheinung, und zwar die einzige logische Erscheinung ist der Begriff, der Allgemeinbegriff, der Geist, der den Allgemeinbegriff bildet und so weit er ihn bildet. Daraus folgt, daß die wahre Logik nur eine lediglich induktive Logik sein kann; nur die Induktion (Eduktion, Abstraktion, Synthese, oder wie immer man sie nennen will) ist eine schöpferische Methode und führt zu Wahrheiten. Die Deduktion setzt die schon gefundene Wahrheit voraus und ist nichts weiter als eine Methode die Gedanken darzulegen.

Der Begriff, das Universale ist an sich, abstrakt betrachtet, ausdrucksunfähig. Kein Wort entspricht ihm. Dies ist so wahr, daß der logische Begriff derselbe bleibt, trotz der Verschiedenheit der Wortausdrücke. Der Ausdruck ist für den Begriff nie mehr als ein Zeichen oder eine Andeutung. Er ist unausweichlich und unentbehrlich, aber ob es dieser oder jener Ausdruck ist, das wird durch die historischen und psychologischen Bedingungen des redenden Individuums bestimmt: die Qualität des Ausdrucks folgt nicht aus dem Wesen des Begriffs. Die Worte haben an sich keinen wirklichen (logischen) Sinn: erst wer einen Begriff bildet, fügt dadurch zu den Worten nun auch einen wirklichen Sinn hinzu.

Unterscheidung der logischen Urteile von den nichtlogischen

Dies festgestellt, ergibt sich, daß die einzigen wahrhaft logischen (das heißt ästhetisch-logischen) Sätze, die einzigen logischen Urteile nur diejenigen sein können, die zum wesentlichen und ausschließlichen Inhalt die Bestimmung eines Begriffs haben. Diese Sätze oder Urteile sind nichts anderes, als die Definitionen. Jeder neue Begriff hüllt sich in eine Definition: eine verbale Definition, wenn es ein einfacher Begriff ist, eine genetische Definition, wenn es ein abgeleiteter oder zusammen-

gesetzter Begriff ist; die Wissenschaft selbst ist nichts anderes als ein Komplex von Definitionen, die in einer höchsten Definition vereint sind: ein System von Begriffen, oder ein höchster Begriff.

Daher sind aus der Logik auszuschließen alle Sätze, die kein allgemeines Urteil enthalten, die sogenannten berichtenden Urteile und desgleichen diejenigen, die Aristoteles die „enuntiativen" nannte; also z. B. alle Sätze, die einen Wunsch ausdrücken, sind keine Urteile, sind überhaupt keine Erscheinungen, die der Logik angehören, sondern ästhetische Erscheinungen. „Peter geht spazieren." „Heute regnet es." „Ich bin schläfrig." „Ich will lesen." Diese und all die zahllosen Sätze dieser Art sind nichts weiter als Ausdrücke, sind nichts weiter als ein in Worte-kleiden des Eindrucks von der Erscheinung Peters, der spazieren geht, des Regens, der fällt, meines Organismus, der entschlummern will, meines Willens, der sich aufs Lesen richtet. Es können Ausdrücke des Realen wie des Unrealen sein, historisch-phantastische oder rein phantastische Ausdrücke, aber sie enthalten nicht den Schatten einer Setzung von Begriffen oder Allgemein-Urteilen.

Die Syllogistik

Diese Abgrenzung kann keinen großen Schwierigkeiten begegnen, sie ist heute schon eine beinahe vollendete Tatsache; und es handelt sich nur noch darum, sie deutlicher, entschiedener, zusammenhängender zu gestalten. Aber was soll man mit jenem ganzen großen Gebieten des menschlichen Denkens anfangen, das man die Syllogistik nennt, und das aus Urteilen und Denkvorgängen besteht, die sich um die Begriffe gruppieren? „Die Menschen sind sterblich, Peter ist ein Mensch, also ist Peter sterblich." Was ist die Syllogistik? Soll man sie verächtlich von oben herab als unnützes Zeug betrachten, wie man es so oft getan hat, — einmal zur Zeit der Reaktion der Humanisten gegen die Scholastik, dann wieder zur Zeit des absoluten Idealismus, und nun wieder infolge der enthusiastischen Bewunderung unserer Zeit für die naturwissenschaftlichen Methoden der Beobachtung und des Experiments? Die Syllogistik bedeutet keine Aufnahme und Entdeckung von Wahrheiten: Syllogistik ist die Kunst, darzulegen, zu unterscheiden, mit sich selbst oder mit anderen etwas zu erörtern; sie geht von schon gefundenen Begriffen und schon beobachteten Tatsachen aus, und indem sie sich auf die Konstanz der Wahrheit oder des Gedankens beruft (dies ist der Sinn des Prinzips der Identität und des Widerspruchs), zieht sie aus jenen Daten die Konsequenzen und stellt das

bereits Gefundene dar. Vom schöpferischen Gesichtspunkt betrachtet, ist sie eine Tautologie, aber pädagogisch zum Zweck der Aufklärung, ist sie außerordentlich wertvoll und wirksam. Aufgestellte Behauptungen auf das syllogistische Schema zurückzuführen ist eine Methode, den eigenen Gedanken zu überprüfen, den fremden zu beurteilen. Es ist leicht, sich über die Syllogistiker lustig zu machen, aber da die Syllogistik einmal da ist und sich erhält, so muß sie ihre lebensfähigen Wurzeln haben. Der Spott kann nur ihren Mißbrauch treffen, wie z. B. wenn vorgegeben wird, daß man auf syllogistischem Wege, also auf dem Weg der Schlüsse, Fragen löse, die tatsächliche Fragen sind, also Fragen der Beobachtung und der Intuition. Und wenn wir uns zum Zweck leichter Erinnerung und bequemer Hantierung mit den Daten des eigenen Gedankens bisweilen der sogenannten mathematischen Logik bedienen können, so soll uns auch diese spezielle Form der Syllogistik willkommen sein, die unter so vielen anderen auch von Leibniz gewünscht wurde, und die auch in unseren Tagen von so vielen versucht worden ist.

Aber eben weil die Syllogistik nichts weiter als die Kunst darzulegen und anzuordnen ist, kann die Lehre von ihr in einer philosophischen Logik keinen primären Platz einnehmen, noch sich den Rang anmaßen, der der Lehre vom Begriff gebührt, die die zentrale und beherrschende Lehre ist, und der alles, was in der Syllogistik an logischen Elementen sich findet, restlos angehört (so alle Subordination, Koordination, Identifikation usw. von Begriffen). Begriff, (logisches) Urteil und Schluß stehen nicht auf derselben Platform. Der erste ist die logische Erscheinung an sich: die andern sind seine Ausdrucksformen, die so weit sie Formen sind, nur ästhetisch (grammatikalisch) und, soweit sie logischen Inhalt haben, nur indem man die Form selbst vernachlässigt und auf den Begriff direkt zurückgeht, betrachtet werden können.

Das logisch Falsche und ästhetisch Richtige

Daraus ergibt sich die Wahrheit der allgemeinen Bemerkung, daß wer schlecht denkt, auch schlecht spricht oder schreibt, daß die genaue logische Analyse die Grundlage des richtigen Ausdrucks ist, eine Wahrheit, die eine Tautologie ist: gut denken heißt eben, sich gut ausdrücken, weil der Schluß eine ästhetische Form ist und nichts weiter als die intuitive, die anschauende Besitzergreifung des eigenen logischen Gedankens. Selbst das Prinzip des Widerspruchs ist im Grunde nichts anderes, als das ästhetische

Prinzip des Zusammenhangs. Allerdings, wo man unter dem anti-logischen nicht mehr die Zusammenhangslosigkeit der Schlußform und des Wortausdrucks versteht, sondern den falschen Begriff, dort würde jene Behauptung keine Giltigkeit mehr haben. Denn man kann, von unrichtigen Begriffen ausgehend, außerordentlich gut sprechen und schreiben, gerade wie außerordentlich richtig denken. Sehr wenig scharfsichtige Forscher können außerordentlich klare Schriftsteller sein. Das Gutschreiben hängt nämlich vor allem davon ab, daß man eine klare Anschauung des eigenen Gedankens besitzt, auch wenn dieser Gedanke falsch ist: nicht von der wissenschaftlichen Wahrheit des Gedankens, sondern von seiner ästhetischen Wahrheit, ja, in ihr liegt eben diese ästhetische Wahrheit. Ein Philosoph kann, wie Schopenhauer, den phantastischen Gedanken haben, daß die Kunst die Darstellung der platonischen Ideen sei, eine Lehre, wie sie wissenschaftlich nicht falscher sein könnte; und er kann diese ganz verkehrte Lehre in einer meisterhaften Prosa von außerordentlicher ästhetischer Wahrheit entwickeln.

Die neue Logik

Alle die Forschungen über die Form der Urteile und Schlüsse, über ihre Umwandlungen und über ihre mannigfachen Beziehungen, die heute noch die Schriften über die Logik belasten, werden demnach sich verfeinern, sich gänzlich umwandeln, werden sich auf etwas ganz anderes reduzieren müssen. Die Lehre vom Begriff, seinem Gebiet, seinem Inhalt, von der Definition, vom System, von der Philosophie und den verschiedenen Wissenschaften und ähnliches wird ihre Stelle einnehmen und wird für sich allein die wahre und eigentliche Logik bilden.

Die ersten, denen eine Ahnung von der intimen Beziehung zwischen Ästhetik und Logik aufdämmerte, und die die Ästhetik als eine „Logik der sinnlichen Erkenntnis“ auffaßten, gefielen sich ganz besonders darin, die logischen Kategorien auf die neue Wissenschaft anzuwenden, und sie sprachen von „ästhetischen Begriffen“, „ästhetischen Urteilen“, „ästhetischen Schlüssen“ usw. Wir, die wir keine so abergläubische Verehrung für die Unverletzlichkeit der traditionellen Schullogik haben, und die wir dagegen über das Wesen der Ästhetik besser aufgeklärt sind, wir werden die Anwendung der Logik auf die Ästhetik nicht empfehlen, sondern im Gegenteil die Befreiung der Logik von den ästhetischen Formen, die, indem sie völlig willkürlichen und plumpen Distinktionen folgten, zur Entstehung der logischen Formen oder Kategorien geführt haben, die es in Wahrheit nicht gibt.

Die so reformierte Logik wird immer formale Logik sein, sie wird die wirkliche Form oder Tätigkeit des Geistes, den Begriff, untersuchen, wobei sie von den einzelnen und besonderen Begriffen absehen wird. Mit Unrecht nannten sie die alte Logik die formale, man müßte sie vielmehr die verbale oder die formalistische nennen. Die formale Logik wird die formalistische verdrängen, und zu diesem Zweck wird es gar nicht nötig sein, wie es manche getan, zu einer realen oder materiellen Logik seine Zuflucht zu nehmen, die nicht mehr die Lehre vom Denken, sondern tätiges Denken selbst ist, die nicht mehr Logik ist, sondern Ontologie und Philosophie. Die Lehre vom Denken (Logik) ist die Lehre vom Begriff, so wie die Lehre von der Phantasie (Ästhetik) die Lehre vom Ausdruck ist. In der genauen Beachtung der Grenzlinien zwischen den beiden Gebieten bis ins letzte Detail, liegt das Heil der einen wie der anderen.

VI

Die theoretische Aktivität und die praktische Aktivität

Die intuitive oder anschauende und die intellektuelle oder begriffliche Form erschöpfen, wie gesagt, die theoretischen Formen des Geistes. Aber wir werden sie unmöglich vollkommen erkennen und verstehen, noch eine andere Gruppe falscher ästhetischer Theorien richtig beurteilen können, wenn wir nicht vorher klar ihr Verhältnis zu einer anderen Form des Geistes feststellen, nämlich zur praktischen Form.

Der Wille

Die praktische Form oder Aktivität ist der Wille. Dieses Wort ist hier nicht in dem methaphysischen Sinn gebraucht, wie in irgend einem philosophischen System, in dem der Wille als das Fundament des Alls, als das Urprinzip der Dinge, als die wahre Realität hingestellt wird; noch auch in dem weiten Sinn anderer Philosophen, in dem unter Willen die Energie des Geistes, der Geist oder die Tätigkeit überhaupt verstanden, und aus jedem Akt des menschlichen Geistes ein Willensakt gemacht wird (Voluntarismus). Wir gebrauchen das Wort hier weder in jenem metaphysischen, noch in diesem metaphorischen Sinn, der Wille ist für uns wie in der allgemein angenommenen Bedeutung jener Teil des Geistes, der sich von der bloßen theoretischen Betrachtung der Dinge scheidet, und

nicht Erkenntnisse, sondern Handlungen erzeugt. Die Handlung ist nur insoweit wahrhaft Handlung, soweit sie vom Willen bedingt ist, sonst ist sie einfache Bewegung, eine reine Naturerscheinung. Es ist wohl gar nicht erst nötig zu sagen, daß im wissenschaftlichen Sinn in dem Willen, der sich im Tun offenbart, auch das eingeschlossen ist, was man in der vulgären Ausdrucksweise als ein Nichttun bezeichnet: der Wille, Widerstand zu leisten, sich entgegenzustemmen, der Prometheische Wille, ist gleichfalls Handlung.

Der Wille als höherer Grad in bezug auf die Erkenntnis

Durch die theoretische Form begreift der Mensch die Dinge, durch die praktische Form geht er daran, sie zu ändern: mit der ersten eignet er sich das Weltall an, mit der zweiten schafft er es. Aber die erste Form ist die Basis der zweiten; zwischen beiden wiederholt sich in einem größeren Maßstab dasselbe Verhältnis der zwiefachen Stufe, das wir zwischen der ästhetischen und der logischen Tätigkeit fanden. Ein Erkennen, das vom Wollen unabhängig ist, läßt sich denken, ein Wille, der vom Erkennen unabhängig ist, ist undenkbar. Der blinde Wille ist nicht Wille; der wahre Wille ist immer ein sehender.

Wie kann man „wollen", wenn man nicht vorher historische Anschauungen (Wahrnehmungen) von Gegenständen, reine Anschauungen (Phantasiegebilde) von Möglichkeiten und (logische) Beziehungen, die über das Wesen jener Gegenstände und Möglichkeiten aufklären, hat? Wie könnten wir wirklich wollen, wenn wir nicht vorher die Welt, die uns umgibt, unsere Wünsche und Bestrebungen, und die Methode, die natürlichen Dinge durch unsere Einwirkung zu verändern, kennten?

Einwürfe und Klärungen

Man hat dagegen eingewendet, daß die im eminenten Sinn praktischen Menschen am wenigsten Anlage zum Betrachten und Theoretisieren zeigen: ihre Energie hält sich nicht bei Betrachtungen auf, sondern entlädt sich sofort in Willensakten. Und im Gegensatz hierzu zeigen sich die zur Betrachtung geneigten Menschen und die Philosophen häufig als sehr mittelmäßige Menschen im praktischen Leben, als Leute von schwachem Willen, die darum auch im Kampf des Lebens vernachlässigt und zur Seite gedrängt werden. Es ist leicht zu erkennen, daß diese Unterscheidungen lediglich empirische und quantitative sind. Gewiß, der praktische Mensch

braucht kein philosophisches System, um zu handeln; aber in den Sphären, in denen er handelt, geht er von den klarsten Anschauungen und Begriffen aus. Selbst die alltäglichsten Handlungen können anders gar nicht gewollt werden; man könnte nicht einmal freiwillig speisen, wenn man nicht die Anschauung der Speise, des eigenen Hungers und Bedürfnisses nach Speise, des Bandes von Ursache und Wirkung zwischen gewissen organischen Empfindungen und gewissen Bewegungen hätte. Und wenn wir allmählich bis zu den kompliziertesten Handlungsformen emporsteigen, z. B. zur politischen Tätigkeit: wie könnte man irgend etwas, das politisch gut oder schlecht ist, wollen, ohne die tatsächlich gegebenen Bedingungen in der Gesellschaft, sowie das, was man erreichen will, und endlich die Mittel und Wege, die man zu verwenden und einzuschlagen gedenkt, zu kennen? Wenn der praktische Mensch sich über einen oder mehrere dieser Punkte nicht klar ist, dann beginnt er entweder nicht zu handeln, oder hält inne, und das theoretische Moment, das in der raschen Aufeinanderfolge der menschlichen Handlungen kaum beachtet und schnell vergessen wird, wird sogleich wichtig und beschäftigt das Bewußtsein in weiterem Maß. Und wenn ein solcher Zustand sich verlängert, dann kann der praktische Mensch zum Hamlet werden, der zwischen der Sehnsucht nach der Aktion und der geringen theoretischen Klarheit über Ziel und Mittel zerrissen ist; und wenn er an der Betrachtung und am Forschen Geschmack findet, und das Wollen und Handeln mehr oder weniger den anderen überläßt, dann entwickelt sich in ihm die ruhvollere Disposition des Künstlers, des Gelehrten oder Philosophen, die bisweilen als praktische Menschen ungeschickt oder geradezu verhängnisvoll sind. Alles dies sind in die Augen springende Bemerkungen, deren Richtigkeit sich nicht verkennen läßt: aber wir wiederholen, sie beruhen auf quantitativen Unterschieden und widerlegen nicht, bestätigen vielmehr die Tatsache, daß selbst die kleinste Handlung keine wirkliche Handlung, das heißt keine gewollte Handlung sein kann, wenn ihr nicht die entsprechende Erkenntnistätigkeit vorausgeht.

Kritik der praktischen oder Werturteile

Einige Psychologen behaupten, daß der praktischen Handlung eine ganz spezielle Gattung von Urteilen vorausgehe, welche sie praktische oder Werturteile nennen. Um sich zu einer Handlung zu entschließen, sagen sie, ist es notwendig, das Urteil gefällt zu haben: „diese Handlung ist nützlich, diese Handlung ist gut“. Und dies scheint auf den ersten

Blick das Zeugnis des Bewußtseins für sich zu haben. Wer aber besser beobachtet und schärfer untersucht, der findet, daß diese Urteile dem Auftreten des Willens nicht vorausgehen, sondern ihm *folgen*. Sie sind nichts weiter als der Ausdruck des bereits eingetretenen Wollens. Eine nützliche oder gute Handlung ist immer eine *gewollte* Handlung: niemals wird es gelingen durch objektive Erforschung der Dinge auch nur einen einzigen Tropfen dessen, was man nützlich oder gut nennt, zu gewinnen. Wir wollen ein Ding nicht, weil wir es als gut oder nützlich erkennen: sondern wir erkennen ein Ding als gut oder nützlich, weil wir es wollen. Auch hier hat die Schnelligkeit, mit der die Bewußtseinsakte aufeinander folgen, eine Illusion entstehen lassen. Der praktischen Tätigkeit gehen theoretische Erkenntnisse voraus, aber nicht praktische Erkenntnisse oder richtiger ausgedrückt, Erkenntnisse des Praktischen: denn um diese Erkenntnisse zu haben, muß die praktische Tätigkeit bereits erfolgt sein. Zwischen den beiden Momenten oder Graden, dem Theoretischen und dem Praktischen, schiebt sich also kein drittes Moment der sogenannten praktischen oder Werturteile ein, dessen Existenz eine durchaus eingebildete ist: daraus folgt, daß es auch keine „normativen", „regulativen" oder „imperativen" Wissenschaften gibt, die die *Werte* für die praktische Tätigkeit aufdecken und anzeigen würden.

Ausschluß des Praktischen aus dem Gebiet des Aesthetischen

Nachdem wir diese Unterscheidungen festgestellt, müssen wir jede Theorie als Irrtum verwerfen, welche die ästhetische Aktivität der praktischen anreiht, oder die Gesetze der zweiten in die erste einzuführen versucht. Viele Male ist gesagt worden, daß die Wissenschaft Theorie und die Kunst Praxis sei. Und jene, die dies behaupten, und die ästhetische Erscheinung als eine praktische Erscheinung ansehen, tun dies nicht aus Laune oder weil sie etwa im Leeren herumschwanken: sie haben vielmehr ihren Blick auf etwas gerichtet, was in der Tat praktischer Natur ist oder wenigstens sein kann. Nur ist das Praktische, das sie im Auge haben, nicht das Ästhetische, noch *innerhalb* des Gebiets des Ästhetischen gelegen, sondern es ist etwas, das *außerhalb* seines Gebietes gelegen ist und sich ihm *anschließt*, und obgleich es sich sehr häufig mit ihm verbunden findet, so ist es doch nicht *notwendig* mit ihm verbunden, das heißt nicht durch das Band natürlicher Identität.

Der ästhetische Vorgang ist damit völlig erschöpft, daß der Ausdruck für die Eindrücke gefunden ist. Sobald wir *innerlich* das Wort be-

herrschen, eine Gestalt oder Statue klar und lebendig in unserem Geist sehen, ein musikalisches Motiv gefunden haben, ist der Ausdruck geboren und zugleich vollendet, mehr braucht es nicht. Daß wir nun nachher den Mund öffnen oder ihn öffnen wollen, um zu reden, oder die Kehle innervieren, um zu singen, daß wir die Hände ausstrecken oder ausstrecken wollen, um die Tasten des Klaviers zu berühren, oder Pinsel und Meißel zu ergreifen: das ist ein nachträglicher Vorgang, der ganz anderen Gesetzen unterliegt als der erste, und der uns für den Augenblick nichts angeht, obgleich wir bereits jetzt zugeben wollen, daß er ein Schaffen von Dingen ist und ein praktischer Vorgang oder Willensvorgang sein kann. Man pflegt das innere Kunstwerk vom äußeren Kunstwerk zu unterscheiden; diese Terminologie scheint uns eine unglückliche, da das Kunstwerk (das ästhetische Werk) immer ein inneres ist; was man das äußere Kunstwerk nennt, ist nicht das Kunstwerk mehr. Andere unterscheiden zwischen dem ästhetischen Vorgang und dem künstlerischen Vorgang, und verstehen unter dem zweiten das äußere praktische Stadium, welches dem ersten folgen kann; aber in diesem Fall handelt es sich um einen einfachen Sprachgebrauch, der unzweifelhaft erlaubt, wenn auch vielleicht nicht sehr empfehlenswert ist.

Kritik der Lehre vom Ziel der Kunst und von der Wahl des Inhalts

Aus demselben Grunde ist jedes Forschen nach den Zielen oder nach einem Zweck der Kunst sinnlos, sobald man die Kunst als Kunst betrachtet: denn ein Ziel setzen, heißt wählen, und wir haben somit hier in einer anderen Form den gleichen Irrtum, der jener Lehre anhaftet, die da behauptet, daß der Inhalt der Kunst gewählt werden muß. Jede Wahl zwischen den Eindrücken und Empfindungen setzt voraus, daß sie bereits Ausdrücke seien: denn im Flutenden, Ungeschiedenen läßt sich keine Wahl treffen. Wählen heißt wollen: dies wollen und jenes nicht wollen; und zu diesem Zweck müssen dies und jenes bereits ausgedrückt vor uns stehen. Das Praktische folgt dem Theoretischen, geht ihm nicht voraus; der Ausdruck ist freie Inspiration.

Und in der Tat fühlt sich der Künstler eines Tages mit seinem Gegenstand schwanger und weiß nicht wieso: er fühlt die Geburt herannahen, aber er kann sie weder wollen noch nicht wollen. Wenn der Künstler gegen seine Inspiration handeln, wenn er freiwillig das Thema wählen, wenn er, als Anakreon geboren, von den Atriden und vom

Herakles singen wollte, dann würde die Leier ihm seinen Irrtum erkenntlich machen, denn sie würde trotz seinen gegenteiligen Bemühungen immer nur von Venus und Amor klingen.

Praktische Unverantwortlichkeit der Kunst

Daraus folgt auch, daß das Thema oder der Inhalt vom praktischen und moralischen Gesichtspunkt weder gelobt noch getadelt werden kann. Wenn die Kunstkritiker bemerken, daß ein Thema schlecht gewählt sei, dann handelt es sich in jenem Fall, in welchem diese Bemerkung keine grundlose ist, in Wahrheit nicht um einen Tadel der Wahl des Gegenstandes (was eine Absurdität wäre), sondern um die Art, in der der Künstler seinen Gegenstand behandelt hat, um den Ausdruck, der ihm nicht gelungen ist, weil er Widersprüche enthält. Und wenn dieselben Kritiker vor Kunstwerken, die sie als künstlerisch vollkommen erklären, sich gegen den Gegenstand oder den Inhalt, als der Kunst unwürdig und tadelnswert sträuben; dann bleibt, wenn der Ausdruck in der Tat ein vollkommener ist, nichts übrig, als den Kritikern zu raten, sie mögen die Künstler in Frieden lassen, die sich von nichts anderem inspirieren lassen können, als von dem, was auf sie Eindruck gemacht hat, und lieber die Natur oder die Gesellschaft ändern, die die Künstler umgibt, damit solche Eindrücke nicht mehr vorkommen können. Wenn alles Häßliche aus der Welt verschwinden wird, wenn ein Reich von allgemeiner Tugend und Glück bestehen wird, dann werden die Künstler keine bösen oder hoffnungslosen Empfindungen mehr ausdrücken, sondern sie werden ruhevoll und unschuldig, in ewiger Feiertagslaune sein; Arkadier in einem wirklichen Arkadien. Aber so lange häßliche Dinge, Leiden und Schändlichkeiten sich dem Künstler aufdrängen, so lange wird auch ihr Ausdruck aufsteigen, und wenn er einmal aufgestiegen ist und sich gebildet hat factum infectum fieri nequit. Wir sprechen hier stets vom ästhetischen Gesichtspunkt und zwar von dem einer rein ästhetischen Kritik.

Es ist nicht unsere Aufgabe hier von den Schäden zu reden, welche die Kritik, die sich mit der Wahl des Themas befaßt, der künstlerischen Produktion zufügt, sowohl durch die Vorurteile, die sie in den Künstlern selbst hervorruft und erhält, als durch den Widerstreit zwischen den künstlerischen Schaffensdrang und den kritischen Forderungen, den sie erzeugt. Wahr ist, daß die Kritik der Wahl manchmal sogar Gutes zu schaffen scheint, indem sie den Künstlern hilft, sich selbst zu finden, das heißt die eigenen Eindrücke und

die eigenen Inspirationen zu erkennen, und sich der Aufgabe bewußt zu werden, die ihnen der historische Augenblick sowie ihr eigenes Temperament auferlegen. Aber auch in diesen Fällen, in denen die Kritik der Wahl Gutes zu schaffen glaubt, tut sie nichts anderes, als Ausdrücke konstatieren und unterstützen, die schon im Begriff sind, sich zu bilden. Sie bildet sich ein, die Mutter zu sein, wo sie höchstens die Hebamme ist.

Die Unabhängigkeit der Kunst

Die Unmöglichkeit einer Wahl des Inhalts begründet und berechtigt die Lehre von der Unabhängigkeit der Kunst, und ist auch der einzig legitime Sinn des Wahlspruchs: „l'art pour l'art". Die Kunst ist unabhängig, so von der Wissenschaft, wie vom Nützlichen und von der Moral. Und man möge nicht fürchten, daß damit eine frivole oder kalte Kunst gerechtfertigt werde, denn was frivol oder kalt ist, das ist, wenn es wirklich so ist, nicht bis zum vollkommenen Ausdruck gebracht; oder in anderen Worten: die Frivolität und die Kälte ist immer eine Folge der Form, der ästhetischen Darstellung: der mangelhaften Beherrschung eines Inhalts, und nicht der materiellen Qualitäten des Inhalts.

Kritik des Satzes: „der Stil ist der Mensch"

Auch der Satz: „le style c'est l'homme", läßt sich nicht völlig richtig beurteilen, wenn man nicht von der Unterscheidung zwischen dem Theoretischen und dem Praktischen, und vom theoretischen Charakter der ästhetischen Geistestätigkeit ausgeht. Der Mensch besteht nicht nur aus Erkennen und Betrachten: der Mensch ist vor allem Wille — Wille, der das Moment der Erkenntnis in sich begreift. Nun ist jener Satz entweder vollkommen leer und inhaltslos, nämlich, wenn man ihn so auffaßt, daß der Stil der Mensch sei, insoweit er eben Stil, insoweit er Ausdruck ist, also der Mensch lediglich in seiner geistigen Tätigkeit als ausdrückendes Wesen betrachtet wird; oder der Satz ist irrtümlich, und zwar dann, wenn man damit behaupten will, daß aus dem, was ein Mensch sieht, sich folgern lasse, was ein Mensch tue oder wolle: kurz, das zwischen dem Erkennen und dem Wollen ein Band der Notwendigkeit besteht. Aus dieser irrtümlichen Identifikation sind viele Legenden in den Künstlerbiographien entstanden, indem es unmöglich schien, daß einer, der vornehmen Gefühlen Ausdruck gab, nicht auch im praktischen Leben großmütig und vornehm gewesen sein könnte; daß der, der in seinen

Dramen viel Messerstiche austeilen läßt, nicht auch selbst im wirklichen Leben wenigstens den einen oder den anderen Messerstich ausgeteilt; und vergeblich protestierten die Künstler mit dem Satz: „Lasciva est nobis pagina, vita proba“, sie ernteten dafür nur noch überdies den Vorwurf, Heuchler und Lügner zu sein. O, wieviel vorsichtiger waret ihr Weiblein von Verona, da ihr euren Glauben, daß Dante wirklich in die Hölle hinabgestiegen, wenigstens auf sein rauchgebräuntes Gesicht stütztet! Eure Vermutung war eine historische.

Kritik des Begriffs der Wahrhaftigkeit in der Kunst

Und endlich beruht auch die Forderung der Wahrhaftigkeit, die an die Künstler gestellt wird, dieses ethische Gesetz, das, wie man behauptet, auch ein ästhetisches Gesetz sein soll — auf einem anderen Doppelsinn. Denn entweder versteht man unter Wahrhaftigkeit die sittliche Pflicht, seinen Nächsten nicht zu betrügen; und in solchen Fällen hat sie mit dem Künstler nichts zu tun, der überhaupt niemanden betrügt, weil er lediglich dem Form gibt, was in seinem Geist ist. Wenn in seinem Geist Betrug und Lüge sind, dann kann die Form, die er diesen Erscheinungen gibt, eben weil sie eine ästhetische ist, selbst nicht Betrug noch Lüge sein. Im Gegenteil, der Künstler reinigt sein anderes Ich, das möglicherweise ein Charlatan, ein Lügner, ein Bösewicht sein kann, dadurch, daß er es künstlerisch wiederspiegelt. Oder man versteht unter der Wahrhaftigkeit die Vollständigkeit und Wahrheit des Ausdrucks; dann aber, in diesem zweiten Sinn, hat das Wort mit dem ethischen Begriff klarerweise nichts mehr zu tun. Das Gesetz, das zugleich ein ethisches und ein ästhetisches sein soll, enthüllt sich uns einfach als ein Wort, das sowohl in der Ethik, als in der Ästhetik gebraucht wird.

VII

Analogie zwischen dem Theoretischen und dem Praktischen — Die beiden Formen der praktischen Tätigkeit

Die zwiefache Stufe der theoretischen Geistestätigkeit, nämlich die ästhetische und die logische, findet ein höchst bedeutsames Gegenstück, das bisher noch nicht gebührend gewürdigt worden ist, in der praktischen Tätigkeit. Auch in der praktischen Tätigkeit läßt sich eine erste und eine zweite Stufe unterscheiden, wobei die zweite die erste voraussetzt. Die

erste praktische Stufe ist die lediglich nützliche oder ökonomische Tätigkeit, die zweite bildet die sittliche Tätigkeit. Die Ökonomie ist gleichsam die Ästhetik des praktischen Lebens, die Sittlichkeit ist gleichsam ihre Logik.

Das ökonomisch Nützliche

Wenn dies bisher von den Philosophen nicht klar erkannt wurde, wenn man dem Begriff der ökonomischen Tätigkeit bisher seinen gebührenden Platz im System des Geistes nicht angewiesen, und ihn meist — unbestimmt und wenig herausgearbeitet — in den Vorreden der nationalökonomischen Schriften sich hat herumtummeln lassen, so hat das unter anderem seinen Grund darin, daß das Nützliche oder Ökonomische bald mit dem Begriff des Technischen und bald wieder mit dem des Egoistischen verwechselt wurde.

Unterscheidung des Nützlichen und des Technischen

Das Technische ist zweifellos keine besondere Tätigkeit des menschlichen Geistes. Die Technik ist Erkenntnis: oder besser gesagt, sie ist die Erkenntnis überhaupt, die diesen Namen annimmt, sobald sie, wie wir gesehen haben, praktischen Handlungen als Grundlage dient. Eine Erkenntnis, auf die keine praktische Tätigkeit folgt, oder von der man annimmt, daß nicht leicht eine praktische Wirksamkeit auf sie folgen kann, wird reine Erkenntnis genannt; wenn man hingegen annimmt, daß ein solches Wirken leicht aus ihr hervorgehen und auf sie folgen kann, so nennt man sie anwendbar oder technisch. Dieses Wort bezeichnet demnach lediglich eine Situation, in der die Erkenntnis sich befindet oder leicht sich befinden kann, und nicht etwa eine Spezialform der Erkenntnis. Dies ist so wahr, daß es überhaupt unmöglich wird, festzustellen, ob eine gegebene Reihe von Erkenntnissen an sich eine reine oder anwendbare ist. Jede Erkenntnis, und wäre es die abstrakteste und philosophischste, die man sich vorstellen kann, kann praktischem Tun zur Richtschnur dienen: ein theoretischer Irrtum in den letzten Prinzipien der Moral kann sich in der praktischen Lebensführung bemerkbar machen. Nur in ganz grober und ungenauer Weise und nie in wissenschaftlichem Sinn, darf man von Wahrheiten sprechen, die reine Wahrheiten, und von anderen, die anwendbare sind.

Dieselben Erkenntnisse kann man, wenn man sie technische nennt, auch nützliche Erkenntnisse nennen. Aber man muß sich darüber klar

sein, daß das Wort nützlich — entsprechend der oben gestellten Kritik über die Werturteile — hier nur ein Sprachgebrauch, das heißt nur in metaphorischem Sinn angewendet ist. Wenn man sagt: „das Wasser ist nützlich, um das Feuer zu löschen," so gebraucht man das Wort nützlich in einem unwissenschaftlichen Sinn. „Wasser, aufs Feuer gegossen, verursacht das Erlöschen des Feuers." Dies ist die Erkenntnis, die dem Tun, sagen wir der Feuerwehrmänner, als Grundlage dient. Zwischen dem nützlichen Tun desjenigen, der einen Brand löscht, und seiner Erkenntnis besteht kein natürliches Band, sondern nur das einer einfachen Aufeinanderfolge. Die technische Erkenntnis der Wirkungen des Wassers ist die theoretische Tätigkeit, die vorausgeht: aber nützlich ist nur die Handlung desjenigen, der das Feuer löscht.

Unterscheidung des Nützlichen vom Egoistischen

Einige Nationalökonomen setzen die Nützlichkeit, das heißt, die Handlung oder den Willen, die lediglich ökonomisch sind, dem gleich, was dem Individuum als Individuum angenehm ist und sich mit dem Sittengesetz im Widerspruch befindet, das heißt mit dem Egoistischen. Das Egoistische ist das Unmoralische; und die Ökonomie müßte nach dieser Annahme eine recht sonderbare Wissenschaft sein: sie würde sich nicht neben der Ethik erheben, sondern sich ihr entgegenstellen, wie der Teufel sich Gott entgegenstellt, oder etwa die Rolle des Advocatus diaboli beim Vorgang der Heiligsprechung spielen. Ein solcher Begriff ist ganz unzulässig: die Wissenschaft vom Unsittlichen ist in der vom Sittlichen enthalten, so wie die Wissenschaft vom Falschen in der Logik, der Wissenschaft vom Wahren, enthalten ist, und die Wissenschaft vom verfehlten Ausdruck in der Ästhetik, das heißt in der Wissenschaft vom gelungenen Ausdruck. Wenn also die Ökonomie die wissenschaftliche Behandlung des Egoismus wäre, dann wäre sie nicht nur ein Kapitel der Ethik, sondern die Ethik selbst, da ja jede Feststellung des Moralischen eine Negation seines Gegenteils bedeutet.

Andererseits sagt uns das Gewissen, daß ökonomisch handeln durchaus nicht egoistisch handeln heißt: daß auch der sittlich gewissenhafteste Mensch nützlich, das heißt also ökonomisch handeln muß, wenn er nicht unvernünftig und erfolglos handeln, und damit also auch nicht wahrhaft sittlich handeln will. Demnach müßte also der Altruist die Pflicht haben, sich als Egoist zu betragen?

Ökonomisches Wollen und sittliches Wollen

Die Schwierigkeit läßt sich, wenn wir uns nicht irren, in vollkommen analoger Weise lösen, wie sich das Problem des Verhältnisses zwischen Ausdruck und Begriff, zwischen Ästhetik und Logik löst.

Ökonomisch wollen, heißt ein Ziel wollen: sittlich wollen heißt das vernünftige Ziel wollen, und gerade wer sittlich will und handelt, der kann gar nicht nicht nützlich, nicht ökonomisch wollen oder handeln, Denn wie könnte jemand das Vernünftige wollen, der es nicht gleichzeitig als Ziel wollte?

Das rein Ökonomische

Der umgekehrte Satz aber wäre nicht richtig; so wie es in der Ästhetik nicht richtig ist, daß der Vorgang des Ausdrucks notwendig mit dem logischen Vorgang verbunden sein müßte. Man kann ökonomisch wollen, ohne sittlich zu wollen, man kann eine im ökonomischen Sinn vollkommen zusammenhängende Reihe von Handlungen vornehmen und dabei ein objektiv ganz unvernünftiges, das heißt unsittliches Ziel verfolgen.

Ein Beispiel des ökonomischen Charakters, der des sittlichen Charakters entbehrt und von ihm getrennt auftritt, bietet der Mann Machiavellis, Cesare Borgia, oder der Jago Shakespeares. Wer müßte nicht ihre gewaltige Willenskraft bewundern, obgleich ihre Tätigkeit eine lediglich ökonomische und dem Sittlichen entgegengesetzte ist? Wer müßte nicht Boccaccios Ser Ciappelletto bewundern, der noch auf dem Totenbette sein Ideal des vollkommenen Banditen verwirklicht und durchführt, indem er die kleinen und furchtsamen Diebsgesellchen, die die Zeugen seines höhnischen Bekenntnisses sind, ausrufen läßt: „Was für ein Mann ist doch dieser, den weder Alter, noch Krankheit, noch Furcht vor dem ganz nahen Tode, noch selbst Furcht vor Gott, vor dessen Urteil er in kürzester Zeit zu erscheinen erwartet, von seiner Bosheit abbringen, noch dazu bewegen kann, daß er anders zu sterben begehrte, als er gelebt hat!“

Die ökonomische Seite der Sittlichkeit

Der sittliche Mensch vereint mit der Ausdauer und Unerschrockenheit eines Cesare Borgia, eines Jago, eines Ser Ciappelletto, den guten Willen des Heiligen oder des Helden. Oder um es richtiger zu sagen, der gute Wille wäre kein Wille und darum auch kein guter Wille, wenn er abge-

sehen von den Qualitäten, die ihn als gut erscheinen lassen, nicht vor allem das hätte, was ihn als Willen erscheinen läßt. Gerade so ist ein logischer Gedanke, der sich nicht ausdrücken läßt, kein Gedanke, sondern höchstens ein dunkles Vorgefühl eines Gedankens, der erst entstehen soll.

Es ist daher unrichtig, sich den unsittlichen Menschen zugleich als unökonomischen Menschen vorzustellen und aus der Sittlichkeit ein Element des Zusammenhanges, der Widerspruchslosigkeit in der Lebensführung und damit zu einem Element der Ökonomie zu machen. Nichts hindert uns daran, uns hypothetisch — und zwar ist das eine Hypothese, die sich gelegentlich verwirklicht — einen Menschen, dem alles sittliche Bewußtsein fehlt, vorzustellen. Für einen so beschaffenen Menschen ist das, was für uns Unsittlichkeit ist, durchaus nicht Unsittlichkeit, weil er es nicht als solche empfindet. In ihm kann das Bewußtsein des Widerspruchs zwischen dem, was als vernünftiges Ziel gewollt wird, und dem, wonach man aus reinem Egoismus strebt, gar nicht entstehen; dieser Widerspruch aber ist das unökonomische. Eine unsittliche Handlungsweise ist nur für den Menschen zugleich eine unökonomische, der ein sittliches Bewußtsein besitzt; die sittliche Reue, die das Symptom einer solchen Handlungsweise ist, ist zugleich auch eine ökonomische Reue: die Reue, keinen vollkommenen Willen entwickelt und jenes sittliche Ideal, das man im ersten Augenblicke gewollt, nicht erreicht zu haben, weil man sich durch Leidenschaften vom Wege locken ließ. Video meliora proboque, deteriora sequor. Das video und das probo bedeuten hier ein ursprüngliches volo, das sogleich widersprochen und überwältigt ist. An Stelle der sittlichen Reue muß man bei dem Menschen, dem das sittliche Gefühl fehlt, eine rein ökonomische Reue annehmen, wie etwa die eines Räubers oder Mörders, der im Augenblick, da er rauben oder einen Mord begehen will, davon läßt, nicht etwa aus Menschlichkeit oder erwachenden sittlichen Bedenken, sondern aus irgend einer Impressionabilität oder Verwirrung. Sobald er wieder zu sich gekommen ist, wird jener Räuber oder Mörder sich seiner Inkonsequenz schämen und sie bereuen; nicht, daß er das Böse getan, sondern, daß er es nicht getan, wird ihm leid tun, seine Reue wird demnach eine ökonomische und nicht eine sittliche sein, wobei die letztere der Voraussetzung nach ausgeschlossen ist. Denn daß im gewöhnlichen Leben das sittliche Bewußtsein in der großen Mehrzahl der Menschen lebendig, und sein vollständiges Fehlen eine seltene Ungeheuerlichkeit ist, so daß die Moralität mit der Ökonomie in der Lebensführung vielfach zusammenfällt, kann wohl zugegeben werden.

Das rein Ökonomische und die irrtümliche Annahme eines sittlich Gleichgültigen

Und man möge nicht fürchten, daß der Parallelismus, den wir aufgestellt, wieder einmal die Kategorie des sittlich Gleichgültigen in die Wissenschaft einführt, das heißt dessen, was wohl Willensakt und Handlung, aber doch weder sittlich, noch unsittlich wäre: kurz, jene Kategorie des Zulässigen oder des Erlaubten, die immer die Ursache oder das Symptom der sittlichen Verderbnis gewesen ist; so insbesondere in der jesuitischen Moral, in der sie eine führende Rolle spielte. Es muß festgehalten werden, daß es sittlich indifferente Handlungen nicht gibt, die sittliche Aktivität durchdringt auch die kleinste Willensregung des sittlichen Menschen. Dies erschüttert den Parallelismus so wenig, daß es ihn vielmehr bestärkt. Gibt es etwa Anschauungen, die der Intellekt und die Wissenschaft nicht durchdringen und analysieren würde, indem er sie in Allgemeinbegriffe auflöst? Wir haben gesehen, daß die wahre Wissenschaft, die Philosophie, keine Daten, noch geschichtliche Tatsachen, noch irgend welche äußere Schranken kennt, vor denen sie anhalten muß, wie es bei den sogenannten Naturwissenschaften der Fall ist. Wissenschaft und Sittlichkeit herrschen unumschränkt, die eine über die ästhetischen Anschauungen, die andere über die ökonomischen Willensakte des Menschen, obgleich sowohl Wissenschaft als Sittlichkeit nie anders konkret erscheinen können, als die eine in intuitiver, die andere in ökonomischer Form.

Die Kritik des Utilitarismus — Reform der Ethik und der Ökonomie

Diese gleichzeitige Identität und Verschiedenheit des Nützlichen und des Sittlichen, des Ökonomischen und des Ethischen erklärt das Glück, das die utilitarische Theorie der Ethik gehabt hat und noch hat. Es ist allerdings sehr leicht, in jeder sittlichen Handlung eine nützliche Seite aufzufinden und ins Licht zu setzen, so wie es sehr leicht ist, in jedem logischen Satz die ästhetische Seite zu zeigen. Die Kritik des ethischen Utilitarismus kann nicht davon ausgehen, diese Wahrheit zu leugnen, noch sich vergeblich abmühen, unmögliche und widersinnige Beispiele unnützer sittlicher Handlungen zu finden: im Gegenteil, sie muß die utilitarische Seite zugeben und sie als die konkrete Form der Sittlichkeit erklären, während diese selbst in dem liegt, was in jener Form erscheint: ein Inneres, das die Utilitaristen nicht sehen. Hier ist nicht der Ort, diese Gedanken

ausführlicher zu entwickeln. Die Ethik und die Ökonomie werden, wie wir es schon von der Logik und von der Ästhetik ausgeführt, beide nur Vorteile davon haben, wenn ihr Verhältnis einmal genauer wird festgestellt sein. Die ökonomische Wissenschaft beginnt heute bereits sich zu jenem Begriff des Nützlichen, nach dem es als in einer Aktivität liegend erkannt wird, zu erheben: sie versucht, die mathematische Phase zu überwinden, in die sie heute noch verstrickt ist: eine Phase, die ihrerseits einen Fortschritt bedeutete, weil sie die Überwindung der historischen Anschauung, die auf der Verwechselung des Theoretischen mit dem Historischen beruhte, sowie die Zerstörung einer ganzen Reihe willkürlicher Unterscheidungen und falscher ökonomischer Theorien mit sich brachte. Mit Hilfe jenes Begriffes wird es leicht sein, die Theorien der sogenannten reinen Ökonomie zu fassen und auf ihre Wahrheit zu prüfen und vermittelst weiterer Komplikationen und Zusätze die besonderen Theorien der politischen oder Nationalökonomie der Schulen zu umfassen.

Phänomenon und Noumenon in der praktischen Aktivität

So wie die ästhetische Anschauung mit der Erkenntnis des Phänomenons oder der Natur zu tun hat, und die philosophische Anschauung mit der des Noumenons oder des Geistes, so will die ökonomische Aktivität das Phänomen oder die Natur und die sittliche das Noumenon, den Geist. Der Geist, der sich selbst will, das Wahre an sich, das Universale, das im Geist empirisch und endlich erscheint: in diesem Worte haben wir vielleicht die noch am ehesten brauchbare Formel, um das Wesen der Sittlichkeit anzudeuten. Dieses Wollen des Wahren an sich ist die absolute Freiheit.

VIII

Das System des Geistes

Nach dieser sehr summarischen Skizze der ganzen Philosophie des menschlichen Geistes in ihren grundlegenden Momenten wird demnach angenommen, daß die menschliche Geistestätigkeit in vier Momenten oder Stufen besteht, die dermaßen angeordnet sind, daß die theoretischen Stufen sich zu den praktischen, sowie die erste theoretische zur zweiten theoretischen und die erste praktische zur zweiten praktischen verhalten. Die vier

Momente bedingen einander in regressiver Ordnung bei ihrem Konkretwerden: der Begriff kann nicht bestehen ohne den Ausdruck, das Nützliche nicht ohne diese beiden und das Moralische nicht ohne die drei vorhergehenden. Wenn der ästhetische Vorgang allein unabhängig ist, die andern mehr oder weniger abhängig, so gilt das „Weniger“ vom logischen Gedanken und das „Mehr“ für den sittlichen Willen. Die sittliche Intention operiert auf gegebenen theoretischen Grundlagen, von denen sie nicht absehen kann, wenn man nicht jene ethische Absurdität annehmen will, die in der jesuitischen „Direktion der Intention“ zum Ausdruck gekommen ist, in der man sich selbst vorlügt, das nicht zu wissen, was man sehr gut weiß.

Die Form der Genialität

Wenn die menschliche Geistestätigkeit sohin vier Formen annimmt, so gibt es auch vier Formen des Genies oder der Genialität. Und in der Tat hat man Genies auf dem Gebiete der Kunst, der Wissenschaft und des sittlichen Willens (Helden) immer anerkannt. Dagegen hat das Genie des rein Ökonomischen Widerwillen erweckt und nicht ohne einigen Grund hat man eine Kategorie von argen Genies und Genies des Bösen gebildet. Das praktische Genie, das ein rein ökonomisches ist und auf kein vernünftiges Ziel hinarbeitet, kann nicht anders als sittlich schlecht sein. Weiter darüber zu streiten, ob man das Wort Genie nur auf die Schöpfer ästhetischer Ausdrücke anwenden solle, oder auch auf die wissenschaftlichen Forscher und die Männer der Tat, heißt einen Wortstreit erheben. Auf der andern Seite wäre die Bemerkung, daß das Genie, welcher Art immer es sei, stets ein quantitativer Begriff, eine empirische Unterscheidung ist, nur eine Wiederholung dessen, was bereits bei der Erörterung der künstlerischen Genialität festgestellt wurde.

Nichtexistenz einer fünften Form der geistigen Aktivität — Das Recht — Das Soziale

Eine fünfte Form menschlicher Geistestätigkeit gibt es nicht. Es wäre leicht zu beweisen, daß alle andern Formen entweder nicht den Charakter einer wirklichen geistigen Aktivität haben, oder nur Wortvarianten der bereits untersuchten Aktivitätsformen sind, oder komplizierte und abgeleitete Erscheinungen, in welchen die verschiedenen Aktivitäten vermischt auftreten, und zwar entweder untereinander oder mit irgend einem besonderen Inhalt und natürlichen Erscheinungen vermischt.

So z. B. ist die juridische Aktivität eine zusammengesetzte, die aus der theoretischen und der ökonomischen abgeleitet ist: das Recht ist eine Regel, eine Formel (ob mündliches oder aufgeschriebenes, gewohnheitsmäßiges oder kodifiziertes Recht, kümmert uns hier wenig), in der ein ökonomisches Verhältnis, das eine Gesamtheit von Menschen will, festgesetzt ist. Diese ökonomische Seite verbindet sie mit der sittlichen Aktivität und scheidet sie gleichzeitig von ihr. Ein anderes Beispiel: die Soziologie wird — unter den vielen Bedeutungen, die dieses Wort in unseren Zeiten annimmt — bisweilen als das Studium eines originellen Elementes, das man das soziale nennt, aufgefaßt. Nun, was ist denn das Soziale, das heißt, die Beziehungen, die sich in einer Gemeinschaft von menschlichen Personen herausbilden, während sie sich in einer Gemeinschaft von Wesen, die unter dem menschlichen Niveau stehen, nicht herausbilden — was ist es anderes, als eben die verschiedenen geistigen Tätigkeitsformen, die dem Menschen eigentümlich sind und von denen man annimmt, daß sie in den Wesen, die unter dem menschlichen Niveau stehen, entweder gar nicht oder nur in rudimentärem Grade vorhanden sind? Das Soziale ist daher keineswegs ein originaler, einfacher Begriff, der sich nicht weiter reduzieren läßt, sondern vielmehr ein zusammengesetzter und höchst komplizierter Begriff. Ein Beweis für diese Behauptung liegt in der allgemein anerkannten Unmöglichkeit, auch nur ein einziges wirklich soziologisches Gesetz zu entdecken. Die sogenannten soziologischen Gesetze stellen sich entweder als empirische, historische Beobachtungen oder als geistige Gesetze heraus oder als Urteile, in welche die Begriffe der geistigen Tätigkeiten umgesetzt sind, wenn sie nicht lediglich leere und unbestimmte Allgemeinheiten sind, wie das sogenannte Gesetz der Evolution. Oft auch meint man mit dem Sozialen nichts anderes als die soziale Regel, das heißt, das Recht und die Soziologie werden mit der Wissenschaft und der Lehre vom Recht verwechselt. Recht, Sozialität und ähnliche Ausdrücke müssen überhaupt in analoger Weise behandelt werden, wie wir es oben mit der Historie und der Technik getan.

Die Religiosität

Eine andere Auffassung könnte für die religiöse Aktivität geboten scheinen. Aber Religion ist nichts weiter als Erkenntnis, und unterscheidet sich nicht von den andern Formen und Unterformen der Erkenntnis: denn sie ist bald ein Ausdruck praktischer Bestrebungen und

Ideale (die sogenannten religiösen Ideale), bald historische Erzählung (Mythologie) oder begriffliche Wissenschaft (Dogmatik). Darum kann man mit ganz gleichem Recht behaupten, daß die Religion durch den Fortschritt der menschlichen Erkenntnis zerstört werde, wie, daß sie beständig eben in dieser Erkenntnis fortdauert. Religion war der ganze Schatz an Erkenntnissen, den die primitiven Völker besaßen: unser Besitz an Erkenntnissen ist unsere Religion. Der Inhalt hat sich geändert, verbessert, verfeinert, und wird sich in Zukunft verändern, verbessern und verfeinern: die Funktion bleibt dieselbe. Diejenigen, die neben der theoretischen Aktivität des Menschen, neben seiner Kunst, seiner Kritik und seiner Philosophie noch eine Religion bewahren wollen, die müssen uns sagen, was sie eigentlich damit wollen. Eine unvollkommenere und geringere Erkenntnis, wie es die Religion ist, läßt sich neben einer Erkenntnis, die über sie hinausgeschritten ist und sie überprüft hat, nicht aufrecht erhalten. Der Katholizismus ist konsequent: er duldet eine Wissenschaft, eine Geschichte, eine Ethik, die mit seinen Anschauungen und Lehren im Widerspruch steht, einfach nicht. Viel weniger konsequent sind die Rationalisten, die in ihrer Seele ein wenig Raum für eine Religion machen wollen, die mit ihrer theoretischen Weltanschauung im Widerspruch steht.

Diese religiösen Inkonsequenzen und zarten Bedenken der Rationalisten unserer Zeit haben ihren Grund und Ursprung in dem abergläubischen Kult, den man mit den Naturwissenschaften getrieben hat. Diese sind, wie wir wissen und wie sie es selbst durch den Mund ihrer größten Meister eingestehen, allenthalben von Schranken umgeben. Dadurch, daß man sehr mit Unrecht die Wissenschaft mit den sogenannten Naturwissenschaften identifizierte, mußte man voraussichtlich dahin kommen, den Rest von den Religionen zu fordern: weil der menschliche Geist auf diesen Rest nicht verzichten kann. Dem Materialismus, dem Positivismus, dem Naturalismus verdanken wir diese ungesunde und sehr oft auch gar nicht aufrichtige Neublüte der religiösen Exaltation: eine Spitalserscheinung, wo sie nicht eine politische ist.

Die Philosophie nimmt der Religion jedes Feld, weil sie sie ersetzt. Als Wissenschaft des menschlichen Geistes betrachtet sie die Religion als ein „Phänomen“, als eine historische und vorübergehende Tatsache, als einen psychischen Zustand, der überwunden wird. Und wenn sie das Reich der Erkenntnis mit den Naturwissenschaften, mit der Geschichte und mit der Kunst teilt und den ersteren das Zählen und Messen überläßt,

der zweiten die Feststellung des individuell Ereigneten und der dritten das individuell Mögliche: — mit der Religion hat sie nichts zu teilen.

Die Metaphysik

Aus demselben Grund, weil sie die Wissenschaft vom Geiste ist, kann die Philosophie nicht Philosophie des anschaulich Gegebenen sein: weder kann sie, wie wir bereits gesehen haben, Philosophie der Geschichte sein, noch Philosophie der Natur, noch Geschichte des Weltalls, noch überhaupt philosophische Wissenschaft von dem, was nicht Form und Allgemeinbegriff, sondern Stoff und Einzelerscheinung ist. Das aber heißt zugleich die Unmöglichkeit der Metaphysik behaupten.

Auf die Philosophie der Geschichte ist die Methodik der Geschichte gefolgt; auf die Philosophie der Naturwissenschaften eine Erkenntnislehre der Begriffe, die in den Naturwissenschaften verwendet werden. Das was die Philosophie in der Geschichte erforschen kann, ist die Art, in der diese sich aufbaut (Anschauung, Wahrnehmung, Dokument, Wahrscheinlichkeit usw.); was sie an den Naturwissenschaften untersuchen kann, das sind die Komplikationen der Begriffe, die in ihnen auftreten (Zeit, Raum, Bewegung, Zahl, Experiment, Beobachtung usw.). Die Philosophie aber, die zur Metaphysik wird, behauptet vielmehr, der geschichtlichen Erzählung und den Naturwissenschaften, von denen jede auf ihrem Feld allein berechtigt und leistungsfähig ist, Konkurrenz zu machen; eine Konkurrenz, die nichts anderes als Pfuscherei sein kann. In diesem Sinn sind wir Anti-Metaphysiker. Wir erklären uns aber sofort für Ultra-Metaphysiker, sobald man mit diesem Wort die Funktion der Philosophie als Selbstbewußtsein des Geistes im Gegensatz zur empirischen und klassifikatorischen Aufgabe der Naturwissenschaft behaupten und verfechten will.

Die höhere Phantasie und der anschauliche Intellekt

Um sich neben den Geisteswissenschaften zu behaupten, hat die Metaphysik die Existenz einer Geistestätigkeit sui generis behaupten müssen, deren Produkt sie wäre. Diese Aktivität hat man im Altertum die höhere Phantasie oder Phantasie des Verstandes genannt, in der modernen Zeit häufiger den anschaulichen Intellekt oder intellektuelle Anschauung. Diese Tätigkeit würde in aller Form die charakteristischen Eigenschaften der Phantasie und die des Intellekts

vereinigen, sie würde uns die Möglichkeit geben, auf deduktivem oder dialektischem Weg vom Unendlichen aufs Endliche, von der Form auf den Stoff, vom Begriff auf die Anschauung und von der Wissenschaft auf die Geschichte überzugehen. Ihre Wirkungsart wäre eine ideale Funktion, die eine Vereinigung und gleichzeitige Durchdringung des Allgemeinen und des Einzelnen, des Abstrakten und des Konkreten, der Anschauung und des Intellekts wäre. Es tut uns wirklich sehr leid, denn diese Fähigkeit wäre in der Tat eine wunderbare, und es wäre sehr angenehm, sie zu besitzen: wir aber, die wir sie nicht besitzen, haben keine Möglichkeit, ihre Existenz zu konstatieren.

Die mystische Aesthetik

Die intellektuelle Anschauung ist mitunter als die wahre ästhetische Aktivität betrachtet worden; zu andern Malen (und da man einmal dabei war, Geistestätigkeiten zu erfinden, kostete es wenig, eine mehr zu erfinden) wurde ihr eine nicht minder wunderbare ästhetische Fähigkeit bald zur Seite gestellt, bald über- oder untergeordnet: eine Fähigkeit die nichts mit der einfachen Anschauung zu tun haben sollte und deren Ruhm man sang, indem man ihr die Erscheinung der Kunst oder mindestens einige ganz willkürlich ausgewählte Gruppen künstlerischer Produktion zuteilte. Kunst, Religion und Philosophie wurden bald als eine einzige und bald wieder als drei besondere Fähigkeiten des Geistes angesehen, wobei bald dieser und bald jener der höchste Rang unter ihnen angewiesen wurde.

Es ist ganz unmöglich, all die mannigfachen Verkleidungen aufzuzählen, die diese Auffassung der Ästhetik, die wir die *mystische* nennen wollen, angenommen hat und annehmen kann. Mit ihr betreten wir das Gebiet — nicht etwa der *Wissenschaft von der Phantasie*, sondern das der *Phantasie selbst*, die ihre Welt mit den wechselnden Elementen der Eindrücke und des Gefühls schafft. Es mag genug sein, zu erwähnen, daß diese unbekannte Kraft bald als eine praktische angesehen wurde, bald wieder als ein Mittelding zwischen dem Theoretischen und dem Praktischen und bald auch wieder als theoretische Stufe, die der Religion und der Philosophie analog sein sollte.

Sterblichkeit und Unsterblichkeit der Kunst

Aus dieser Auffassung ist bisweilen die Unsterblichkeit der Kunst gefolgert worden, weil sie, die Kunst, gleich ihren beiden Schwestern der

Sphäre des absoluten Geistes angehören sollte. Bisweilen allerdings wurde auch, wohl aus der Betrachtung heraus, daß alle Religion sterblich ist und sich in der Philosophie auflöst, die Sterblichkeit, ja der bereits erfolgte Tod der Kunst proklamiert. Für uns hat eine solche Frage überhaupt keinen Sinn: die Funktion der Kunst ist eine notwendige Stufe der menschlichen Geistestätigkeit, und fragen, ob die Kunst abgeschafft werden könnte, heißt soviel wie fragen, ob die Empfindung abgeschafft werden kann oder ob die Intelligenz abgeschafft werden kann. Aber die Metaphysik, die uns in eine phantastische Welt führt, läßt sich in ihren Einzelheiten nicht kritisieren, so wie man die Botanik im Garten der Alcida oder die Kinetik der Luftreise Astolfs nicht kritisiert. Die Kritik besteht lediglich darin, daß man sich weigert, auf das Spiel einzugehen und damit die Möglichkeit der Methaphysik überhaupt verwirft.

Sowenig wir die Existenz einer intellektuellen Anschauung in der Philosophie zugeben, ebensowenig können wir auch ihren Schatten oder Widerpart, die Existenz einer ästhetischen intellektuellen Anschauung, oder wie immer sonst diese imaginäre Geistesfunktion betitelt oder dargestellt werden mag, zugeben. Außer den vier Stufen der Geistestätigkeit, die uns das Bewußtsein offenbart, kennen wir, wie bereits gesagt, keine fünfte.

IX

Die charakteristischen Eigenschaften der Kunst

Man pflegt lange Aufzählungen der charakteristischen Eigenschaften der Kunst zu geben. An diesem Punkt unserer Untersuchung angelangt, nachdem wir die künstlerische Funktion als geistige Tätigkeit, als theoretische Tätigkeit und als spezielle theoretische Tätigkeit (nämlich als anschauende oder intuitive) erkannt haben, vermögen wir auch zu erkennen, daß alle jene mannigfachen und reichlichen Anhäufungen von Attributen, wenn sie überhaupt etwas bedeuten, nur die generischen, spezifischen und charakteristischen Eigenschaften der ästhetischen Funktion überhaupt wiederholen. Der ersten Kategorie gehören, wie bereits bemerkt, die Eigenschaften oder besser die Wortvarianten „Einheit“, „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, und ebenso die „Einfachheit“, die „Originalität“ usw. an; zur zweiten gehören die „Wahrheit“, „Klarheit“ und ähnliche; zur dritten endlich die Eigenschaft des „Lebens“, der „Lebendigkeit“, der „Beseelung“,

der „Konkretheit“, der „Individualität“, der „Charakteristik“. Man kann noch viele ähnliche Worte finden und nennen, aber sie werden uns wissenschaftlich nichts Neues sagen. Die Analyse des Ausdrucks als solchen ist mit den von uns angeführten Resultaten völlig erschöpft.

Nichtexistenz verschiedener Klassen des Ausdrucks

Dagegen ist die Frage noch völlig berechtigt, ob es verschiedene Arten oder Stufen des Ausdrucks gibt. Da wir in der Geistestätigkeit überhaupt zwei Stufen unterschieden und jede dieser Stufen wieder in zwei andere eingeteilt haben, so läßt sich bis jetzt kein logischer Grund dafür einsehen, weshalb es nicht auch zwei oder mehrere verschiedene Gattungen des Ästhetischen, das heißt also des Ausdrucks geben sollte.

Kein logischer Grund — und darum ist die Frage berechtigt. Aber die Antwort lautet: es gibt solche Gattungen nicht. Dies ist eine Frage der Selbstbeobachtung und des Selbstbewußtseins. Man kann die ästhetischen Vorgänge untersuchen so viel man will und man wird nie dazu gelangen, formale Unterschiede zwischen ihnen aufzudecken, noch den ästhetischen Vorgang in einen ästhetischen Vorgang erster und zweiter Stufe zu zersetzen.

Das bedeutet, daß eine Klassifikation der Ausdrücke unmöglich ist. Die einzelnen Ausdruckserscheinungen sind ebensoviele Individuen, die miteinander nichts gemeinsam haben, als eben den Umstand, daß sie alle Ausdruck sind. Um den Schulausdruck zu gebrauchen: der Ausdruck ist eine Spezies, die nicht gleichzeitig als Genus funktionieren kann.

Wechselnd sind die Ausdrücke oder der Inhalt: jeder Inhalt ist von jedem andern verschieden, weil nichts im Leben sich wiederholt; und aus dem kontinuierlichen Wechseln des Inhalts folgt unaufhaltsam die Verschiedenheit des ästhetischen Ausdrucks, der ja stets nur eine ästhetische Synthese der Eindrücke ist.

Unmöglichkeit der Uebersetzungen

Eine weitere Folge hiervon ist die Unmöglichkeit der Übersetzungen, sobald sie die Prätension erheben, einen Ausdruck in einen andern umzugießen, wie man etwa eine Flüssigkeit aus einem Gefäß in ein anderes von verschiedener Form überschüttet. Wir können das logisch ausarbeiten, was wir vorher nur in ästhetischer Form ausgearbeitet haben; aber wir können nicht das, was bereits seine ästhetische Form

hat, in eine andere, gleichfalls ästhetische Form bringen. Daher kommt es, daß jede Übersetzung entweder abschwächt oder verdirbt; der Ausdruck bleibt in diesem Fall immer nur einer, nämlich der des Originals, während der andere mehr oder minder mangelhaft, das heißt also kein rechter Ausdruck ist: oder sie schafft einen neuen Ausdruck, indem sie den ersten Ausdruck in einen Schmelztiegel schüttet und mit anderen Ausdrücken, die die eigenen des angeblichen Übersetzers sind, vermischt: in diesem Falle werden allerdings zuletzt zwei Ausdrücke da sein, aber sie werden einen verschiedenen Inhalt haben. „Häßlich und treu oder schön und ungetreu"; dieser sprichwörtliche Ausdruck läßt sich auf das Dilemma, vor dem jeder Übersetzer steht, sehr gut anwenden. Die unästhetischen Übersetzungen, wie etwa die wörtlichen oder Interlinear-Übersetzungen oder die umschreibenden Übersetzungen sind lediglich als Kommentare der Originale aufzufassen.

Kritik der rhetorischen Kategorien

Die Theorie, die die Ausdrucksformen in Klassen einteilen wollte, ist in der Literatur unter dem Namen der Theorie des Schmucks oder der rhetorischen Kategorien bekannt. Aber auch in den andern Künsten hat man solche Klassen aufgestellt; man braucht nur daran zu erinnern, daß man auch in der Malerei und Skulptur von realistischen und von symbolischen Formen spricht.

Der wissenschaftliche Wert, den all diese Unterscheidungen von „realistisch" und „symbolisch", von „Stil" und „stillos", „objektiv" und „subjektiv", „klassisch" und „romantisch", „einfach" und „reich", „wörtlich" und „metaphorisch", sowie auch der vierzehn verschiedenen Formen der Metapher und all der „Wort- und Redefiguren" und endlich Ausdrücke wie „Pleonasmus", „Ellipse", „Inversion", „Wiederholung", „Synonymen", „Homonymen" usw. in der Ästhetik und in der ästhetischen Kritik haben, ist gleich Null, er ist ein absolut negativer. Für keinen einzigen dieser Ausdrücke, keine einzige dieser Unterscheidungen läßt sich eine befriedigende ästhetische Definition finden. Alle die vielen Definitionen, die man von ihnen zu geben versucht hat, sind entweder sichtlich falsch, oder Worte ohne Sinn. Typisch für sie ist die allgemein gebräuchliche Definition der „Metapher" als die „eines Wortes, das an Stelle des eigentlich hierher gehörigen Wortes gebraucht wird". Ja, aber warum setzt man denn nur das unrechte Wort an die Stelle, wenn ein anderes eigentlich hierher gehört, und wir dieses andere haben?

Warum nimmt man denn einen längeren und schlechteren Weg, wenn man einen kürzeren und besseren kennt? Oder wenn etwa das eigentlich hierher gehörige Wort in diesem Fall nicht hierher gehört, dann ist offenbar wohl die Metapher das eigentlich hierher gehörige Wort, von dem man sie eben unterscheiden wollte? Dasselbe kann man von all den anderen Kategorien sagen, z. B. von jener generischen des „rhetorischen Schmucks". Man könnte fragen, wie dieser Schmuck mit dem Ausdruck zusammenhängt? Entweder nur äußerlich, dann gehört er nicht her und bleibt stets von ihm getrennt. Innerlich? Dann dient er entweder nicht zum Ausdruck und muß ihn verderben, oder er bildet einen Teil des Ausdrucks, und dann ist er wieder kein rednerischer Schmuck, sondern ein integrierendes Element des Ausdrucks, das sich von den übrigen nicht unterscheidet.

Wie viel Unheil all diese Unterscheidungen angestiftet haben, muß man nicht erst sagen: gegen die Rhetorik ist bereits genug gewettert worden. Leider hat man, während man gegen die Folgen so heftig ankämpfte, die Prinzipien sorgfältig festgehalten, vielleicht um philosophische Konsequenz zu zeigen. In der literarischen Produktion haben sie dazu beigetragen, jene besondere Art des schlechten Stils, die man den „guten Stil" nennt (die Schreibweise, die den Lehren der Rhetorik entspricht), wenn nicht zur herrschenden zu machen, so doch theoretisch zu rechtfertigen.

Empirischer Sinn der rhetorischen Kategorien

All die oben erwähnten Worte würden außerhalb der Schulzimmer, wo wir sie alle gelernt haben, sicherlich überhaupt nie gebraucht werden, — es wäre denn im vergeblichen Bemühen, sie in streng ästhetischen Diskussionen anzubringen, oder etwa scherzhaft und ironisch, — wenn sie nicht bisweilen 1. als Synonyme, als Wortvarianten für den ästhetischen Begriff gebraucht würden, 2. zur Bezeichnung des Anti-Ästhetischen und endlich 3. in einem rein logischen und durchaus nicht ästhetischen oder literarischen Sinn, der der wichtigste von allen ist.

Ihre Verwendung als Synonyme des ästhetischen Vorgangs

Es gibt keine Klassen der Ausdrucksformen; aber man kann einen gelungenen Ausdruck und andere, die nur halb gelungen oder verfehlt sind, einen vollkommenen und einen unvollkommenen, einen kraftvollen und einen mangelhaften Ausdruck unterscheiden. Die oben erwähnten Worte

und andere von ähnlicher Art, werden nun bisweilen verwendet, um den gelungenen Ausdruck und die verschiedenen Erscheinungen mißlungener Ausdrucksformen zu bezeichnen. Doch diese Verwendung ist eine ganz ungleichmäßige und willkürliche, da es vorkommt, daß dasselbe Wort jetzt dazu benutzt wird, um das Vollkommene zu preisen, und bald wieder, um das Unvollkommene zu brandmarken.

Um ein Beispiel zu geben: Es kommt vor, daß ein Mensch, der zwei Gemälde vor sich hat, von denen das eine keinerlei Inspiration verrät, sondern nur eine geistlose Wiedergabe natürlicher Gegenstände bietet, während das andere zweifellos mit Inspiration geschaffen ist, jedoch keine in der Wirklichkeit existierenden Gegenstände darstellt; es kann vorkommen, daß dieser Mensch das erste Bild „realistisch“ und das zweite „symbolisch“ nennt. Umgekehrt kann es geschehen, daß ein Mensch vor einem stark empfundenen Bilde, das eine Szene des gewöhnlichen Lebens darstellt, das Wort „realistisch“ und vor einem anderen, das lediglich eine kalte Allegorie enthält, das Wort „symbolisch“ gebraucht. Es ist ganz klar, daß das Wort „symbolisch“ im ersten Fall „künstlerisch“, im zweiten „unkünstlerisch“ bedeutet. Ebenso bedeutet das Wort „realistisch“ im ersten Fall „unkünstlerisch“ und im zweiten „künstlerisch“. Nun aber ereignet sich das Wunder, daß es Leute gibt, die mit Feuereifer verfechten, daß die wahre künstlerische Form die symbolische und die realistische unkünstlerisch sei; und wieder andere, die mit gleichem Eifer behaupten, daß die realistische künstlerisch, die symbolische aber unkünstlerisch sei. Und man muß den einen wie den anderen recht geben für den Sinn, in dem sie die Worte verwenden.

Die großen Debatten über das „Klassische“ und „Romantische“ drehen sich häufig um einen ähnlichen Doppelsinn. Unter dem „Klassischen“ verstand man bisweilen das künstlerisch Vollendete und unter dem „Romantischen“ das Ungleichmäßige und Unvollendete; ein andermal meinte man mit „klassisch“ das Kalte und Künstliche und mit „romantisch“ das Natürliche, Warme, Wirksame, Ausdrucksvolle.

Ebenso geht es mit dem Worte „Stil“. Bald behauptet man, daß ein jeder Schriftsteller seinen Stil haben müsse: in diesem Fall ist das Wort Stil gleichbedeutend mit Form oder Ausdruck. Ein andermal nennt man die Form eines Gesetzbuches oder eines mathematischen Lehrbuches „stillos“: dabei verfällt man wieder in den Irrtum, Klassen von Ausdrücken anzunehmen: einen geschmückten und einen nackten Ausdruck. Wenn „Stil“ gleich Form ist, dann müssen auch das Gesetzbuch und

das mathematische Lehrbuch ihren Stil haben. Ein andermal hört man sogar, daß Kritiker jemanden tadeln, weil er zu viel stilisiere, weil er „in Stil mache". Es ist klar, daß man hier unter Stil weder die Form überhaupt, noch eine besondere Art der Form, sondern einfach den ungehörigen und prätentiösen Ausdruck meint, also eine spezielle Erscheinungsform des Unkünstlerischen.

Gebrauch dieser Worte zur Bezeichnung einiger ästhetischer Mängel

Was die zweite Gebrauchsweise dieser Worte und Unterscheidungen anbelangt, die nicht völlig ohne Sinn ist, so finden wir, daß man bisweilen bei der Beurteilung einer literarischen Komposition Bemerkungen macht, wie: An dieser Stelle findet sich ein „Pleonasmus", an jener anderen eine „Ellipse", dort wiederum eine „Metapher", hier eine „Tautologie" oder eine „Zweideutigkeit". Und man meint damit: Hier hat der Verfasser einen Irrtum begangen, der darin bestand, daß er eine größere Zahl von Worten verwendete, wo eine kleinere genügt hätte (Pleonasmus); dort wiederum bestand der Irrtum darin, daß eine kleinere Zahl von Worten gebraucht wurde, wo eine größere nötig war (Ellipse); hier wurde ein ungeeignetes Wort gebraucht (Metapher); hier zwei Worte, die verschiedenes zu sagen schienen, aber in der Tat dasselbe sagen (Tautologie); hier im Gegenteil, ein Wort, das das Gleiche zu sagen scheint, während es doch etwas verschiedenes bezeichnet (Zweideutigkeit). Übrigens ist dieser Gebrauch der betreffenden Worte im tadelnden und pathologischen Sinn seltener, als der vorher besprochene.

Wissenschaftlicher Gebrauch der Worte jenseits des ästhetischen Gebiets

Und endlich kommt es vor, daß die rhetorische Terminologie keinen ästhetischen Inhalt hat, wie in den eben besprochenen Fällen, und man dennoch fühlt, daß hier nicht bloß leere Worte gebraucht sind, sondern daß etwas damit gesagt werden soll, was zu sagen wichtig ist. Das ist der Fall, wenn sie im Dienst der Logik und der Wissenschaft verwendet wird. Angenommen, ein Begriff werde in der wissenschaftlichen Schreibweise eines bestimmten Schriftstellers mit einem bestimmten Wort bezeichnet; — es ist nun ganz natürlich, daß andere Worte, die dieser Schriftsteller zur Bezeichnung desselben Begriffs von andern verwendet findet oder auch gelegentlich selbst verwendet, im Hinblick auf das Wort, das er als das

richtige erwählt hat, zu Metaphern, Synekdochen, Synonymen, elliptischen Formen und ähnlichem werden. Auch wir haben uns im Verlauf dieser Abhandlung wiederholt dieser Redeformen bedient und werden uns ihrer auch weiter bedienen, um den Sinn der Worte, die wir anwenden oder angewendet finden, zu verdeutlichen. Aber dieser Vorgang, der bei den Untersuchungen der intellektuellen und wissenschaftlichen Kritik seinen Wert hat, ist in der ästhetischen Kritik völlig wertlos. Und man darf die eine nicht mit der andern verwechseln. Für die Wissenschaft gibt es eigentlich richtige Worte (technische Ausdrücke) und Metaphern; derselbe Begriff kann sich psychologisch unter verschiedenen Bedingungen bilden und infolgedessen durch verschiedene Anschauungen zum Ausdruck gebracht werden; und sobald sich in der wissenschaftlichen Terminologie eines Schriftstellers eine dieser Ausdrucksweisen als die richtige ergeben hat, werden die andern samt und sonders minder geeignet oder tropisch: für den ästhetischen Vorgang aber gibt es nur die richtigen Worte und die eine und dieselbe Anschauung läßt sich nur in einer einzigen Weise ausdrücken, eben weil sie eine Anschauung und kein Begriff ist.

Die Rhetorik in der Schule

Einige, die die ästhetische Ungehörigkeit der rhetorischen Kategorien zugeben, wollen hierbei doch einen Vorbehalt machen und zwar für den Nutzen und die Dienste, die diese Kategorien insbesondere in der Schule, beim Literaturstudium leisten sollen. Wir gestehen, daß wir nicht einzusehen vermögen, wie Irrtum und Konfusion den Geist zur logischen Schärfe erziehen, oder zweckdienlich sein könnten, wenn es sich darum handelt, die Prinzipien einer Wissenschaft zu erlernen, die durch sie nur verwirrt und verdunkelt werden. Indessen, dieses Problem mag den Pädagogen überlassen bleiben. Zu einem allerdings ganz anderen Zweck müssen die rhetorischen Kategorien auch weiterhin in den Schulen erwähnt werden, nämlich um verworfen zu werden. Wir dürfen die Irrtümer der Vergangenheit durchaus nicht ohne weiteres vergessen, noch sind wir imstande, die Wahrheiten lebendig zu erhalten, wenn wir sie nicht beständig gegen die Irrtümer ankämpfen lassen. Wenn man die Kategorien nicht, von entsprechender Kritik begleitet, erwähnen würde, so wäre Gefahr vorhanden, daß sie wieder aufkommen könnten, ja sie kommen jetzt eben wieder bei einigen Philologen auf und zwar als „psychologische“ Entdeckungen.

Die Aehnlichkeit der Ausdrücke

Es könnte so aussehen, als ob wir mit alledem jedes Band der Ähnlichkeit zwischen Ausdrücken (Kunstwerken) leugnen wollten. Diese Ähnlichkeiten bestehen natürlich, und die Kunstwerke bilden sicherlich Gruppen; aber es sind Ähnlichkeiten, wie man sie unter den Individuen findet, die sich niemals in abstrakte Definitionen fassen lassen. Es sind Ähnlichkeiten, die mit der Gleichsetzung, der Unterordnung und der Beiordnung der Begriffe nichts zu tun haben. Sie bestehen in dem, was man im gewöhnlichen Leben einen „Familienzug" nennt, und sie haben ihren Grund in der Ähnlichkeit der historischen Bedingungen, unter denen die verschiedenen Kunstwerke entstanden, oder in einer Seelenverwandtschaft der Künstler, die sie geschaffen.

Die relative Möglichkeit der Uebersetzungen

In diesen Ähnlichkeiten ist die relative Möglichkeit der Übersetzungen begründet. Nicht als Reproduktion desselben Originaldrucks haben sie einen Sinn (denn das wäre ein völlig vergeblicher Versuch), wohl aber als Produktion eines ähnlichen Ausdrucks, der sich dem Original mehr oder minder nähert. Die gute Übersetzung ist ein Annäherungsversuch, dem ein selbständiger Wert als Kunstwerk zukommt und der für sich allein bestehen könnte.

X

Die ästhetischen Gefühle

Indem wir nun daran gehen, kompliziertere Begriffe zu untersuchen, in denen die ästhetische Aktivität mit anderen Erscheinungsreihen verbunden auftritt, und die Art ihrer Verbindung oder Komposition anzudeuten, begegnen wir vor allem dem Begriff der ästhetischen Gefühle.

Auf den ersten Blick erscheint der Ausdruck „ästhetische Gefühle" widersinnig. Der ästhetische Vorgang ist eine geistige Tätigkeit, das Gefühl ist organische Passivität. Lust und Schmerz, die beiden Pole des Gefühls, sind Eindrücke des Organismus. Wie nun könnte die Aktivität an der Passivität teilhaben, die Geistigkeit an dem Organisch-Natürlichen? Oder wird etwa das Gefühl nur irrtümlich als eine einfache organische Tatsache angesehen und ist es vielmehr selbst eine Aktivität?

Diese zweite Alternative haben wir bereits gelegentlich der Analyse sämtlicher Aktivitätsformen ausgeschlossen. Und wir wollen es aufs schärfste festhalten, daß das Gefühl der Lust und des Schmerzes einfache organische Erscheinungen sind. Darum können wir auch, wenn von einer Gefühlstätigkeit die Rede ist, in diesem Satze nichts als einen Sprachgebrauch erblicken. Darum erscheint uns auch alles Forschen und Suchen nach einem Ideal oder Regulativ des Gefühls, wie es so oft versucht wurde, illusorisch. Für das Gefühl gibt es kein Ideal, eben weil es lediglich eine Erscheinung des Organismus ist.

Die psychische Seite der menschlichen Aktivität

Aber wenn das Gefühl keine Tätigkeit ist, wenn die Lustempfindung ein lediglich organischer Vorgang ist, so ist damit noch nicht gesagt, daß dieser Vorgang nicht von geistiger Tätigkeit begleitet sein kann, denn auch diese spielt sich ja nirgends anders ab, als in dem, was man Organismus nennt und hat das zur Basis, was man das natürliche Dasein des Menschen nennt. Nicht nur, daß der psychische Organismus ihr den Stoff, den Inhalt liefert, der aus den Eindrücken besteht, ohne die der Geist feiern müßte, weil er im Leeren nicht arbeiten kann, sondern die Ausarbeitung der Eindrücke selbst kann ja ihrerseits wieder nur ein psychischer Vorgang sein, das heißt also wiederum nur aus Eindrücken bestehen. Von außen betrachtet ist die ästhetische Aktivität selbst nichts anderes als eine Aufeinanderfolge von Eindrücken. Darum gelingt es so vielen nicht, ihre Existenz zu konstatieren und ihre besondere Natur und Selbständigkeit zu erfassen. Wer von außen betrachtet, nimmt auch immer nur das Äußere wahr, und wer wie Nelson das Rohr ans blinde Auge führt, kann mit voller Wahrhaftigkeit behaupten, daß er nichts sieht. Aber erst wenn man die Verschiedenheit zwischen dem Äußeren und dem Inneren erkannt hat, und daß dies Innere eben als solches sich nicht auf die gleiche Weise erfassen läßt wie das Äußere, erst dann betritt man das Gebiet der Philosophie.

Rein organische Gefühle und geistig organische Gefühle

Die geistige Tätigkeit verrät sich demnach immer in einem psychischen Vorgang, das heißt in Eindrücken und Gefühlen. Aber man muß einen scharfen Unterschied machen zwischen jenen Eindrücken, welche die geistigen Vorgänge begleiten, und jenen, die sich ohne Zu-

sammenhang mit ihnen abspielen und rein organischer Natur sind: zwischen den Eindrücken, die der Mensch als Mensch empfindet und den Eindrücken des Tieres oder des Menschen, insoweit er Tier ist. Wenn man das Verhältnis zwischen beiden graphisch darstellen wollte, müßte man es durch zwei parallele Linien tun.

Sobald man das Bewußtsein ihres verschiedenen Ursprungs verliert, sobald man die beiden parallelen Linien als eine einzige Linie betrachtet und ihre Vereinigung, die erst in der Unendlichkeit stattfindet, als eine Vereinigung im Endlichen ansieht, wird jedes Verständnis des Phänomens des Aktivität unmöglich. Denn man leugnet damit den Ausgangspunkt selbst, den die innere Beobachtung unserer Forschung bietet: daß nämlich der Eindruck nicht der Ausdruck ist; daß der natürliche Vorgang nicht die geistige Tätigkeit ist; daß der Stoff nicht die Form ist. Die rein organischen Vorgänge und die geistig-organischen Vorgänge werden Eins; zwischen der Freude an der Kunst oder an einer guten Tat und der Freude, die ein voller Atemzug frischer Luft oder eine leichte Verdauung gewährt, besteht kein wesentlicher Unterschied mehr.

Gefühl von Wert und Unwert; — Objektive, uninterssierte Zustimmungsgefühle

Soweit die organischen Gefühle die geistige Tätigkeit begleiten, nennt man sie Werte oder Wertgefühle. Und da dieselben entweder Lustgefühle sind, — wenn sie nämlich die freie Entfaltung der geistigen Tätigkeit begleiten, oder Unlustgefühle, wenn es dieser Tätigkeit nicht gelingt, sich frei zu entfalten, wenn sie verhindert, gehemmt oder unterbrochen ist, so steht den Werten der Unwert gegenüber. Der Unwert bedeutet nicht das einfache Fehlen des Wertes: wenn wir z. B. einen Stein betrachten, der fällt, oder einen Muskel, der sich zusammenzieht, so tritt bei dieser Betrachtung keine Wertempfindung auf; hier liegt ein Nichtwert vor, aber nicht etwa ein Unwert. Damit *Unwert* vorhanden sei, ist es nötig, daß Aktivität und Passivität in Widerstreit geraten, ohne daß die eine über die andere den Sieg davon trüge. Daraus entspringt der Widerspruch und das Unangenehme des *Widerspruchs*, und das ist eben der Unwert.

Bei den modernen Psychologen findet man häufig noch eine Gattung von *objektiven Gefühlen*. Diese Klasse ist keine neue und entspricht jener wohlbekannten Kategorie der uninteressierten Gefühle, zum Unterschied

von den interessierten oder dem Unterschied zwischen der „Zustimmung“ und dem „reinen Wohlgefallen“ oder „Vergnügen“. Nun aber sind Lustgefühle, die objektiv, das heißt also nicht rein organisch sein sollen, die weiter uninteressiert sein sollen, das heißt also, die nicht lediglich den Organismus interessieren, und die eine Zustimmung einschließen, — solche Empfindungen sind nichts anderes, als die geistigen organischen Vorgänge, die organischen Begleiterscheinungen der menschlichen Aktivität, die Werte.

Desgleichen kann die so oft aufgeworfene Frage, die manchmal Leben oder Tod für die ästhetische Wissenschaft zu bedeuten schien, die Frage nämlich „ob das Gefühl der Lust dem ästhetischen Vorgang und den anderen geistigen Vorgängen überhaupt vorausgehe oder nachfolge, seine Ursache oder seine Wirkung sei?“ nicht anders ihre Lösung finden als mit der Erkenntnis, daß das Bewußtsein menschlicher Geistestätigkeit dem Lustgefühl vorausgehen, dieses aber von solchem Bewußtsein auch unbegleitet auftreten kann; daß hingegen das Bewußtsein der geistigen Tätigkeit nicht ohne Lustgefühl auftreten kann.

Irrtümliche Projektion der Wertunterscheidungen in die Psychologie; — Die psychologische Kategorie

Nachdem wir das soeben auseinandergesetzte Verhältnis zwischen Lust und Tätigkeit festgestellt haben, fallen auch alle die Forschungen nach dem Wesen der geistigen Gefühle (der ästhetischen, moralischen, intellektuellen und ökonomischen Gefühle). Die Forschung hat sich in diesem Fall nicht mit dem Substantiv, sondern nur mit dem Adjektiv zu beschäftigen, nämlich mit dem Wesen und den Momenten der Idealität und Geistigkeit. Aus dem Wesen dieser können wir erklären, wieso das Gefühl in bestimmten Fällen als ein ästhetisches oder ein moralisches, als ein intellektuelles oder ein ökonomisches erscheint; aber nie können wir aus der Natur des Gefühls das Wesen der Ästhetik, Intellektualität, des Moralischen usw. erklären.

Eine Bemerkung von ziemlicher Wichtigkeit wollen wir nicht verfehlen wenigstens im vorübergehen anzudeuten: daß nämlich die organischen Gefühle je nach der sie begleitenden geistigen Aktivität eine sehr verschiedene Färbung annehmen. Wenn in der gewöhnlichen und allgemein verbreiteten Psychologie die Unterscheidung eines dreifachen psychologischen Vorganges, nämlich des der Vorstellung, des Gefühls und des Begehrens so tiefe Wurzeln geschlagen hat, so ist das nur

deshalb geschehen, weil man die Unterscheidungen, die nur der menschlichen Geistestätigkeit zukommen, in den einheitlichen, ununterschiedenen und ununterscheidbaren psychologischen Vorgang projiziert hat. Der psychologische Vorgang kennt weder Vorstellung noch Willen, ist weder theoretisch noch praktisch; er ist lediglich Gefühl, ein Gefühl, in dem jene beiden Erscheinungen derart enthalten und eingeschlossen sind, daß sie ohne die Intervention der geistigen Tätigkeit nicht daraus gelöst werden können. Es ist ganz verlorene Zeit, gegen die „Seelenkräfte" zu perorieren, wenn man sogleich danach wieder plump in dieselbe Mythologie zurückfällt, indem man die Existenz bestimmter, differenzierter psychischer Kategorien annimmt. Nur die Aktivität des Geistes kennt Differenzierungen, die aber nicht einzelne selbständige Kräfte sind, sondern genetisch untereinander verbundene Momente und Stufen ein und derselben Tätigkeit.

Das Schöne als der Wert des Ausdrucks oder der Ausdruck an sich

Für die ästhetischen Werte und Unwerte und ebenso für die intellektuellen, ethischen und ökonomischen hat die gewöhnliche Redeweise verschiedentliche Benennungen wie „schön", „wahr", „gut", „nützlich", „passend", „gerecht", „genau" und andererseits „häßlich", „falsch", „unnütz", „schädlich", „unpassend", „ungerecht", „ungenau" usw. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch werden diese Benennungen unaufhörlich von der einen Klasse von Vorgängen auf die andere übertragen. Das Wort „schön" zum Beispiel wird nicht nur von einem gelungenen Ausdruck, sondern auch von einer wissenschaftlichen Wahrheit, von einer sittlichen Handlung und ebenso von einer nützlichen Handlung und schließlich von dem, was einfach organisch wohltuend ist, gesagt: infolgedessen spricht man auch von einem „geistig Schönen", von einem „sittlich Schönen" und von einem „sinnlich Schönen". Viele Philosophen und insbesondere viele Ästhetiker sind hinter diesen unendlich verschiedenen Gebrauchsweisen hergelaufen und haben ihr Hirn zerquält, da sie natürlich in ein undurchdringliches und unentwirrbares Labyrinth von Worten eintraten. Wir haben es bisher sorgfältig vermieden, das Wort „schön" zu gebrauchen, um den gelungenen Ausdruck zu bezeichnen. Nun aber, nachdem wir alle notwendigen Erklärungen gegeben haben, nachdem jede Gefahr eines Mißverständnisses beseitigt erscheint, und da sich auf der anderen Seite nicht verkennen läßt, daß die herrschende Tendenz sowohl im gewöhnlichen

Sprachgebrauch als in dem der Philosophen dahin geht, den Sinn des Wortes schön auf den ästhetischen Wert zu beschränken, nun können wir die Schönheit als den gelungenen Ausdruck definieren oder besser einfach als den Ausdruck, weil der Ausdruck, der nicht gelungen ist, gar kein Ausdruck ist.

Das Häßliche und die Schönheitselemente, aus denen es besteht

Und das Häßliche ist nichts weiter als der verfehlte Ausdruck. Von den mißlungenen Werken gilt das Paradoxon: daß das Schöne uns eine Einheitlichkeit der Schönheit darbietet und das Häßliche eine Vielfältigkeit. Darum wird gewöhnlich bei mehr oder minder mißlungenen ästhetischen Werken von ihren Vorzügen, das heißt von ihren schönen Teilen gesprochen und über sie gestritten: die vollkommenen Werke hingegen haben keine schönen Teile; man kann ihre Vorzüge nicht aufzählen; sie bilden ein Ganzes; sie haben einen einzigen Vorzug; sie sind ein vollkommener Guß; das Leben kreist im ganzen Organismus und hat sich nicht in einzelne Teile zurückgezogen.

Die Vorzüge der mißlungenen Werke können von verschiedenem Range und sogar außerordentlich hohe sein. Und während das Schöne keine Grade kennt, — da man sich etwas, das schöner ist als schön, einen Ausdruck, der mehr Ausdruck ist, etwas Adequates, das mehr adequat ist, nicht vorstellen kann, — gewährt uns das Häßliche im Gegensatz hierzu sehr viele Grade, die von dem ein wenig Häßlichen oder nahezu Schönen bis zum im hohen Maße Häßlichen gehen. Aber wenn das Häßliche vollkommen häßlich wäre, wenn ihm jedes Element der Schönheit fehlen würde, dann würde es ipso facto aufhören häßlich zu sein, weil dann der Widerspruch ein Ende nähme, in dem sein Dasein beruht. Der Unwert würde zu dem werden, was vom Wert verschieden ist, zum Nichtwert, die Aktivität würde der Passivität den Platz räumen, mit der die Aktivität nicht im Kampf steht, solange der Kampf nicht tatsächlich gekämpft wird.

Irrtümliche Annahme von Ausdrücken, die weder schön noch häßlich wären

Und eben weil das unterscheidende Bewußtsein des Schönen und Häßlichen auf den Kontrasten und Widersprüchen beruht, in die die ästhetische Geistestätigkeit gerissen wird, und auf der Möglichkeit solcher

Kontraste, so ergibt sich klar, daß dieses Bewußtsein sich mehr und mehr abschwächt und zuletzt vollständig schwindet, je mehr man von den komplizierteren Fällen des Ausdrucks zu den einfacheren und einfachsten hinabsteigt. Und daher kommt die Täuschung, als ob es Ausdrücke gäbe, die weder schön noch häßlich sind. Als solche werden nämlich die angesehen, die man ohne merkliche Anstrengung erhält und die völlig leicht und natürlich auftreten.

Aesthetische Gefühle im strengen Sinn und begleitende und zufällige Gefühle

Auf diese nunmehr völlig leichte Definition reduziert sich das ganze Geheimnis des Schönen und Häßlichen. Wenn uns jemand vorwerfen wollte, daß es vollkommene ästhetische Ausdrücke gäbe, vor denen man kein Lustgefühl empfindet, und andere und vielleicht sogar auch mißlungene Ausdrücke, vor denen wir das lebhafteste Lustgefühl empfinden, so müßten wir ihm empfehlen wohl darauf aufzumerken, was beim ästhetischen Vorgang ästhetisches Lustgefühl und zwar nur ästhetisches ist. Dieses Lustgefühl wird bisweilen durch andere Gefühle verstärkt, die durch Vorgänge verursacht sind, welche mit dem ästhetischen Vorgang nichts zu tun haben und nur zufällig mit ihm verbunden auftreten. Um ein Beispiel vom rein ästhetischen Lustgefühl zu haben, muß man an den Dichter oder irgend einen andern Künstler denken, in dem Augenblick, wo er zum erstenmal sein Werk sieht (intuiert), dem Augenblick, in welchem seine Eindrücke eine greifbare Gestalt gewinnen und sein Antlitz von der göttlichen Freude des Schöpfers erstrahlt. Als ein Beispiel von gemischten Lustempfindungen denke man an jemanden, der nach einem Tag voll Arbeit ins Theater geht, um ein Lustspiel anzusehen; in diesem Fall wird das Lustgefühl des Ausruhens und der Lösung, jenes Lachen, durch das man „einen Nagel löst" aus dem vorbereiteten Sarge, mit den Augenblicken wahren ästhetischen Lustempfindens sich mischen, das durch die Kunst des Komödiendichters und der Schauspieler hervorgerufen wird; oder man denke an den Fall des Künstlers selbst, der nach der Vollendung seiner Arbeit sie mit Wohlgefallen betrachtet und neben dem ästhetischen Genuß auch noch jenen ganz verschiedenen Genuß empfindet, der aus dem befriedigten Selbstgefühl oder aus dem Gedanken an den ökonomischen Gewinn entspringt, den sein Werk ihm bringen wird.

Kritik der ästhetischen Scheingefühle

In der modernen Ästhetik hat man eine Kategorie der sogenannten ästhetischen Scheingefühle formuliert, die mit den ästhetischen Lustgefühlen, die ihren Ursprung in der Form oder im Kunstwerk haben, nichts zu tun hätten, sondern vielmehr durch den Inhalt der Kunstwerke hervorgerufen würden. Die künstlerischen Darstellungen — hat man gesagt — erregen Lust und Schmerz in all ihren unendlichen Abstufungen und all ihrer Mannigfaltigkeit; man bebt vor Angst, man freut sich, man fürchtet, man weint, man lacht, man wünscht mit den Personen eines Dramas oder eines Romans, mit den Figuren eines Gemäldes und mit den Melodien einer Musik. Nur daß diese Gefühle nicht dieselben sind, die das wirkliche Ereignis außerhalb der Kunst hervorrufen würde; oder vielmehr sie sind zwar dieselben, was die Qualität anbelangt, aber sie sind quantitativ abgeschwächt. Die scheinbare ästhetische Lust und der scheinbare ästhetische Schmerz sind leicht, gehen nicht sehr tief und sind flüchtig. — Wir werden uns mit diesen „scheinbaren Gefühlen" nicht weiter beschäftigen, aus dem guten Grund, weil wir auch bisher von nichts anderem geredet haben. Gefühle, die „scheinbar" sind oder zum Vorschein gelangen, was sind sie anderes und können sie anderes sein, als Gefühle, die objektiviert, anschaulich erfaßt, kurz ausgedrückt sind? Und es ist nur natürlich, daß sie uns keine so heftige passionelle Aufregung und Qual verursachen, wie jene des wirklichen Lebens, weil jene Stoff sind, und diese Form oder Tätigkeit: jene wahre und wirkliche Gefühle, diese aber Anschauungen und Ausdrücke: jene Materie, diese Form. Unter der Kategorie der scheinbaren Gefühle verbirgt sich daher nichts anderes als eine Tautologie. Und man kann, wie uns scheint, nichts Besseres mit ihnen tun, als einen schönen Federstrich durch sie ziehen.

XI

Kritik des ästhetischen Hedonismus

Da wir uns als Gegner des Hedonismus überhaupt bekennen, das heißt jener Lehre, die sich auf die Nebenerscheinung der Lust- und Schmerz-Empfindungen gründet, von der die geistige Tätigkeit begleitet ist, einer Lehre, die den Inhalt und das Enthaltende verwechselt, die überhaupt keine geistige Tätigkeit, sondern nur organische Eindrücke von Lust und Schmerz

anerkennt; so sind wir auch Gegner des ästhetischen Hedonismus im besonderen, der, wenn nicht alle geistigen Tätigkeiten, so doch wenigstens die ästhetische als eine einfache Empfindungstatsache betrachtet und die Lust am Ausdruck, in der das Schöne beruht, mit den Lust-Empfindungen im allgemeinen verwechselt.

Das Schöne als Lustempfindung der „höheren Sinne"

Die hedonistisch-ästhetische Anschauung hat mannigfache Formen angenommen. Eine der ältesten sieht im Schönen die Lustempfindung des Gesichts und des Gehörs, das heißt der sogenannten höheren Sinne. Als man zuerst begann, die ästhetischen Vorgänge zu analysieren, war es in der Tat schwer den Irrtum zu vermeiden, daß ein Gemälde oder ein Musikstück Eindrücke des Gesicht- oder des Gehörsinns wären. Sicher war, daß der Blinde sich nicht am Gemälde erfreuen kann und der Taube nicht an der Musik. Die Erkenntnis, die wir hier dargelegt haben: daß der ästhetische Vorgang nicht von der Natur der Eindrücke abhängig ist, sondern daß alle Sinneseindrücke zum ästhetischen Ausdruck erhoben werden können, keiner notwendig dazu erhoben werden muß; zu dieser Erkenntnis gelangt man erst dann, wenn man alle anderen Auswege vergeblich versucht hat. Wer sich aber einbildet, daß der ästhetische Vorgang nichts anderes als eine Lustempfindung der Augen oder des Gehörs sei, dem bleibt auch keine Verteidigungslinie gegen jene, die in logischer Konsequenz das Schöne mit der Lustempfindung überhaupt identifizieren und die, wie es ein Positivist getan, auch die Kochkunst als „viscerale Schönheit" in die Ästhetik aufnehmen!

Kritik der Spieltheorie

Eine andere Form des ästhetischen Hedonismus ist die Spiel-Theorie. Der Begriff des Spiels hat bisweilen dazu beigetragen, daß die aktive Natur des Ausdrucks-Vorganges erkannt wurde: der Mensch, sagte man, ist erst dann wirklich Mensch, wenn er zu spielen beginnt, das heißt, wenn er sich den natürlichen und mechanischen Causalitäten entzieht und rein geistig handelt. Und das erste Spiel des Menschen ist die Kunst. Da aber das Wort „Spiel" auch jene Lust bezeichnet, die aus der absichtlichen Entladung der überquellenden Energien des Organismus entsteht, so führte diese Theorie zur Konsequenz, daß man

jedes Spiel einen ästhetischen Vorgang nannte oder daß man die ästhetische Funktion Spiel nannte, soweit man auch mit ihr spielen kann, soweit auch sie Gegenstand und Teil eines Spiels sein kann, wie die Wissenschaft und jedes andere Ding in der Welt. Nur die Sittlichkeit kann nicht durch den Spieltrieb hervorgerufen werden.

Theorien, die auf das Siegergefühl und die Geschlechtlichkeit gegründet werden

Manche Leute haben sogar versucht, die Freude an der Kunst aus dem Widerhall des Lustgefühls der Geschlechtsorgane abzuleiten. Und ganz moderne Ästhetiker möchten den Ursprung des ästhetischen Vorgangs gern in der Freude des Sieges, des Triumphes erblicken oder, wie manche hinzufügen, in dem Bedürfnis des männlichen Geschöpfes, das Weib zu bezwingen. Eine Theorie, die mit vielen und gelehrten, Gott weiß wie authentischen Anekdoten über die Sitten wilder Völker gewürzt wird; die aber dieser Hilfsmittel gar nicht bedürfte, da an Dichtern, die sich mit ihren Werken zieren, wie Hähne, die den Kamm aufrichten, oder Truthähne, die ein Rad schlagen, auch im gewöhnlichen Leben kein Mangel ist. Nur ist der, der das tut, insoweit er das tut, nicht Dichter, sondern ein erbärmlicher Mensch, sogar ein erbärmlicher Hahn oder Truthahn; und die Eroberung des Weibes reicht nicht aus, um die Erscheinung der Kunst zu erklären. Ebenso gut könnte man die Kunst als eine ökonomische Erscheinung erklären, weil es bezahlte Hofdichter gegeben hat und weil es Dichter gibt, die mit dem Verkauf ihrer Verse zum mindesten teilweise ihr Leben fristen. Und es hat sich auch ein begeisterter Anhänger des „historischen Materialismus" gefunden, der diese Theorie aufgestellt hat!

Die Aesthetik des Sympathischen — Bedeutung von Inhalt und Form nach dieser Theorie

Eine andere geläufige und minder grobe Auffassung betrachtet die Ästhetik als die Wissenschaft des Sympathischen, d. h. dessen, womit wir sympathisieren, was uns anzieht, was uns Vergnügen macht, was in uns Freude und Bewunderung erregt. Aber das „Sympathische" ist das Bild oder die Vorstellung von dem, was uns Freude macht. Es ist daher ein zusammengesetzter Vorgang, der aus einem konstanten Element, — dem ästhetischen Element der Vorstellung und des

Ausdrucks, — und aus einem variablen Element, — der organischen Lustempfindung in ihren unendlich mannigfachen Erscheinungen — besteht, die Lustempfindung, die durch die verschiedenen Gattungen von Werten hervorgerufen wird, mit inbegriffen.

In der gewöhnlichen Rede fühlt man bisweilen eine Art von Widerstreben, auch dasjenige Ausdrucksvolle „schön" zu nennen, das nicht Ausdruck des Sympathischen ist. Daher die beständigen Gegensätze zwischen dem Gesichtspunkt des Ästhetikers oder des Kunstkritikers und jenem des gewöhnlichen Menschen, der nicht begreifen kann, daß auch das Bild des Leidens und des Häßlichen und Schändlichen schön sein kann oder mindestens mit genau so viel Recht schön genannt wird, als das des Lusterregenden, Angenehmen und Sittlich Guten.

Dieser Gegensatz ließe sich durch die Trennung zweier verschiedener Wissenschaften lösen — der Wissenschaft vom Ausdruck und der Wissenschaft vom Sympathischen — wenn das Sympathische nur den Gegenstand einer besonderen Wissenschaft bilden könnte, das heißt, wenn es nicht, wie eben gezeigt, ein zusammengesetzter Vorgang wäre! Sobald man den ästhetischen Vorgang in ihm ins Auge faßt, betritt man das Gebiet der Ästhetik als der Lehre vom Ausdruck; richtet man aber das Augenmerk auf den angenehmen Inhalt, so fällt man in die Betrachtung wesentlich organischer Vorgänge zurück, wie kompliziert sie sich auch darstellen mögen. In der Ästhetik des Sympathischen ist auch der Ursprung jener Auffassung des Verhältnisses von Form und Inhalt zu suchen, nach der es als die Summe zweier Werte betrachtet wird.

Der ästhetische Hedonismus und die Moral

In all den eben angedeuteten Anschauungen ist der künstlerische Vorgang als ein rein hedonistischer betrachtet. Solch eine Anschauung ist aber nur so lange möglich, als sie sich mit einem vollkommnen nicht nur partiellen philosophischen Hedonismus verbindet, mit einem Hedonismus, der überhaupt keinerlei geistige Werte annimmt. In dem Augenblick, in dem dieser hedonistische Begriff der Kunst von Philosophen akzeptiert wird, welche die Existenz eines oder mehrerer geistiger Werte zugeben, sei es den Wert des intellektuellen Gedankens oder Werte der Nützlichkeit und der Sittlichkeit, in dem Augenblick muß sich auch die Frage erheben: Was soll man mit der Kunst tun? Wozu soll sie dienen?

Soll man ihren Freuden freien Lauf lassen? Und wenn, in welchem Maß soll man es tun? — Die Frage nach dem Zweck der Kunst die in der Ästhetik des Ausdrucks eine contradictio in adjecto wäre, ist hier vollkommen logisch.

Die rigoristische Negation und die pädagogische Rechtfertigung der Kunst

Es ist nun klar, daß für diese Frage unter den gegebenen Voraussetzungen zwei Lösungen möglich sind. Die eine vollkommen negative: die Kunst ist unnütz, ist sogar schädlich, ist ein Sinnenrausch; und man muß sie mit allen Kräften aus der Menschenseele verbannen, die durch sie in Verwirrung gebracht wird. Dies ist die Lösung, die wir die rigoristische oder asketische nennen wollen und die in der Geschichte der menschlichen Meinungen bisweilen, wenn auch nicht häufig, auftaucht. Die andere ist positiv: die Kunst ist zulässig, soweit sie zum Ziel der Sittlichkeit mitwirkt, soweit sie mit einer unschuldigen Freude das Werk dessen, der zum Wahren und Guten lenkt, unterstützt, soweit sie die Ränder des Gefäßes, aus dem wir Wissen und Sittlichkeit trinken sollen, mit süßem Honig bestreicht. Diese zweite Lösung wollen wir die pädagogische oder moralisch-utilitarische nennen.

Es wäre, wohl bemerkt, verfehlt, in dieser Anschauung eine intellektualistische und eine moralistisch-utilitarische Richtung zu unterscheiden, je nachdem man der Kunst die Aufgabe zuweisen würde, zur Wahrheit oder zum praktisch Guten zu führen. Sobald der Kunst die Aufgabe zu belehren zugeteilt wird, liegt eben, weil ein Ziel verfolgt und empfohlen wird, kein theoretischer Vorgang mehr vor, sondern ein theoretischer Vorgang, der zum Stoff praktischen Tuns geworden ist: man kann daher nicht von Intellektualismus reden, sondern nur von Pädagogik und Praktik. Hingegen wäre es vollkommen korrekt, die moralistische Anschauung weiter in eine utilitarische und in eine moralistische einzuteilen, je nachdem die Philosophen, die sie vertreten, nur das individuell Nützliche annehmen oder auch Pflicht und Moral.

Aber diese Theorien mitteilen, heißt auf dem Punkt, auf dem wir angelangt sind, sie widerlegen. In der pädagogischen Kunsttheorie liegen auch noch einige weitere Gründe, die man für die Forderung ins Feld geführt hat, daß der Inhalt der Kunst ausgewählt werden müsse, und zwar im Hinblick auf gegebene praktische Wirkungen.

Kritik der reinen Schönheit

Gegen die hedonistische und gegen die pädagogische Ästhetik hat man wiederholt den Satz aufs Schild erhoben, daß die Kunst in der „reinen Schönheit“ bestehe, einen Satz, den auch die Künstler sehr gerne vertreten:

„Der Himmel legte in die reine Schönheit
All unsre Wonne, und der Vers ist alles“

Und wenn man damit sagen will, daß man die Kunst nicht mit dem organischen Sinnengenuß verwechseln darf, noch auch mit dem praktischen Utilitarismus und Moralismus, dann erlauben wir uns auch unsere Ästhetik mit dem Titel einer „Ästhetik der reinen Schönheit“ zu verbrämen. Wenn man aber unter der reinen Schönheit, wie es oft geschehen ist, irgend etwas mystisches und transcendentales versteht, das in unserer armen Menschenwelt unbekannt ist, ein Etwas, das geistig und beseligend sein und doch nicht im Ausdruck liegen soll, dann müssen wir erwidern, daß wir dem Begriff einer Schönheit, die rein ist von allem, was nicht geistige Form des Ausdrucks wäre, vollkommen zustimmen, daß wir uns aber eine Schönheit, die so rein sein sollte, daß sie selbst vom Ausdruck gereinigt, das heißt von sich selbst losgelöst wäre, nicht vorstellen können!

XII

Die pseudo-ästhetischen Begriffe und die Aesthetik des Sympathischen

Die Ästhetik des Sympathischen hat — oft genug getrieben und unterstützt durch die kapriziöse metaphysische und mystische Ästhetik, sowie durch das blinde Festhalten an der Tradition, die ein intimes Band zwischen Dingen vermuten ließ, die nur zufällig von denselben Autoren und in denselben Büchern gleichzeitig behandelt worden sind — eine lange Reihe von Begriffen in die ästhetischen Abhandlungen eingeführt und eingebürgert, über die wir einiges sagen müssen, um den entschlossenen „Hinauswurf“ zu rechtfertigen, den wir ihnen in unserer Ästhetik zu teil werden lassen.

Es sind dies die Begriffe des „Tragischen“, des „Komischen“, „Erhabenen“, „Pathetischen“, „Rührenden“, „Traurigen“, „Lächerlichen“, „Melancholischen“, „Tragikomischen“, „Humoristischen“, „Majestätischen“, „Würdevollen“, „Imponierenden“, „Dekorativen“, „Anmutigen“, „Anziehenden“, „Anregenden“, „Koketten“, „Idyllischen“, „Elegischen“, „Maß-

vollen", „Heftigen", „Naiven", „Grausamen", „Schändlichen", „Widerlichen", „Ekelhaften". ... Wer ihrer noch mehr weiß, möge sie hier anreihen.

Da jene Ästhetik als ihren eigentlichen Gegenstand das Sympathische betrachtete, so war es nur natürlich, daß sie die verschiedenen Variationen des Sympathischen nicht übersehen wollte: alle die Miskulanzen, durch welche man vom Sympathischen bis zum Antipathischen kommt. Der sympathische Inhalt war für sie das Schöne, der antipathische das Häßliche. Jene mannigfachen Variationen bildeten die Abstufungen, die vom Schönen bis zum Häßlichen gingen.

Kritik der Theorie vom Häßlichen in der Kunst und seiner Ueberwindung

Nachdem sie die wichtigsten dieser Abstufungen und Nuancen so gut als möglich aufgezählt und definiert hatte, stellte sich jene Ästhetik das Problem, welche Stellung dem Häßlichen in der Kunst anzuweisen sei: ein Problem, das für uns keinen Sinn hat, da wir kein anderes Häßliches kennen, als das Anti-ästhetische oder Ausdruckslose; das aber kann im ästhetischen Vorgang überhaupt keine Stelle einnehmen, weil es das Gegenteil dieses Vorgangs selbst und seine Antithese ist. Aber den Ästhetikern des Sympathischen mußte es sich darum handeln, ihre falsche und verstümmelte Idee von der Kunst, die sie auf die Darstellung des Angenehmen beschränkt hatten, in Übereinstimmung mit der wirklichen Kunst zu bringen, die auf weit gewaltigeren Feldern lagert. Daher denn auch der gekünstelte Versuch, festzustellen, in welchem Fall das Häßliche (soll heißen das Antipathische) in der künstlerischen Darstellung zulässig sei und warum und in welcher Weise.

Die Antwort war: das Häßliche sei zulässig, wenn es überwindlich sei: das unüberwindlich Häßliche, wie z. B. das Widerliche und Ekelhafte sei unbedingt auszuschließen. Und das zulässige Häßliche müsse dazu beitragen, die Wirkung des Schönen (soll heißen des Sympathischen) zu erhöhen, indem es eine Reihe von Kontrasten herbeiführt, durch die das Angenehme noch wirksamer und wohltuender werde. Und in der Tat, es ist ja eine allgemeine Beobachtung, daß die Lust um so lebhafter empfunden wird, wenn ihr die Enthaltung oder das Leiden vorausgegangen ist. Das Häßliche in der Kunst wurde demnach als im Dienst des Schönen verwendet gedacht.

Mit dem Fall der Theorie vom Sympathischen überhaupt fällt auch diese besondere Theorie eines hedonistischen Raffinements, die man pompös die der „Überwindung des Häßlichen“ zu nennen pflegt, und damit bleibt auch die Aufzählung und Analyse all der oben angeführten Begriffe von der Ästhetik ausgeschlossen. Die Ästhetik hat mit dem Sympathischen und Antipathischen und mit all ihren Spielarten nichts zu tun, sondern einzig und allein mit dem geistigen Element der Darstellung.

Klarstellung der pseudo-ästhetischen Begriffe

Die große Rolle, die jene Begriffe, wie gesagt, in den Büchern der Ästhetik behauptet haben, läßt eine schärfere Klarstellung ihres Wesens angezeigt erscheinen. Das Sympathische und die Darstellung des Angenehmen, des Lusterregenden und seiner Spielarten schließen sich den Spielarten des Angenehmen und des Unangenehmen, also des Gefühls, an. Das Komische, das Erhabene, das Tragische, das Humoristische, das Graziöse usw. sind demnach psychologische Vorgänge, das heißt bestimmte Reihen von Lust- und Mißfallenserscheinungen, sei es solcher, die lediglich in organischen Vorgängen ihren Ursprung haben oder solcher, die ihren Ursprung in geistig-organischen Vorgängen haben. Man kann sie nur beschreibend behandeln: „Wenn der Organismus A gegeben ist und die neue Situation B eintritt, so ergibt sich die dritte Situation C“. Darum wurden sie auch eine Zeitlang „gemischte Gefühle“ genannt. Als einfaches Beispiel wollen wir die Lösung anführen, die unter so vielen bisher ausgeklügelten die annehmbarste oder die bequemste für das K o m i s c h e ist.

Ein Beispiel: das K o m i s c h e

Um zum Komischen zu gelangen, ist es notwendig, daß der Mensch in der Stellung oder Stimmung eines Betrachtenden sei, der eine bestimmte Wahrnehmung erwartet und voraussieht: Wenn wir z. B. eine Erzählung anhören, die uns den großartigen und heroischen Entschluß einer bestimmten Person schildert, so müssen wir in der Phantasie das Ereignen einer großartigen und heroischen Handlung antizipieren und uns durch Anspannung unserer psychischen Kräfte vorbereiten, sie aufzunehmen. Da zeigt es sich plötzlich mit einer unerwarteten Wendung, daß an Stelle der großartigen und heroischen Handlung, welche der Ton und die Prämissen der Erzählung uns ankündeten, die Handlung, die wirklich geschieht, klein, töricht, armselig, der Erwartung in keiner Weise entsprechend ist.

Wir haben uns getäuscht, und die Erkenntnis der Täuschung muß notwendig von einer augenblicklichen Regung des Mißfallens begleitet sein. Aber dieser Augenblick des Mißfallens wird sogleich im nächstfolgenden Moment überboten, in dem die vorbereitete Anspannung nachläßt, und wir uns von dem angehäuften und nunmehr überflüssigen Vorrat psychischer Kräfte befreien und uns gesund und leicht fühlen können: dem Moment, in dem der Genuß des Komischen mit seinem physiologischen Äquivalent, dem Lachen, eben liegt. Wenn der mißfällige Vorgang, der auf die große Erwartung folgt, uns etwa heftig in unseren Interessen verletzen würde, dann würde das Lustgefühl nicht entstehen, das Lachen wäre sogleich erstickt, die psychische Kraft würde sofort angespannt und von anderen ernsteren Wahrnehmungen noch angespannter werden. Wenn aber jene ernsteren Wahrnehmungen und Empfindungen nicht auftreten, wenn das ganze Unheil sich auf die kleine Enttäuschung unserer Erwartung reduziert, dann wird dieses leichte Mißfallen durch das darauf folgende Gefühl unseres organischen Reichtums weitaus aufgewogen. Durch diese Erklärung (die wir übrigens nur als Hypothese und Beispiel aufstellen wollen, stets bereit eine bessere anzunehmen, wenn jemand eine weiß) werden alle die mannigfachen Versuche, die man seit dem Altertum gemacht hat, das Wesen des Komischen zu erfassen, gerechtfertigt oder verbessert; und man versteht nun, wieso Plato (im Philöbus) und noch ausführlicher Aristoteles das Komische als ein Häßliches „ohne Schmerz" betrachten konnte; und Hobbes die Lust am Komischen im Gefühl unserer individuellen Superiorität sah und Kant im Nachlassen einer Anspannung und andere wieder in einem Kontrast oder einer Antithese zwischen Großem und Kleinem, Unendlichem und Endlichem, in der mißlungenen Ehe zweier Vorstellungen usw. Und es erklärt sich auch, wieso das Lachen (das Komische) als dem Menschen eigentümlich und für ihn charakteristisch erscheinen konnte, und wieso man auf den Gesichtern jener, die einem komischen Schauspiel beiwohnen, beständige Übergänge, gleichsam ein beständiges Aufleuchten und Erlöschen vom Ernst zum Lachen, von der Spannung und Konzentration zur Lösung und Zerstreuung wahrnehmen kann.

Unmöglichkeit, sie mit dem ästhetischen Vorgang in Beziehung zu bringen

Aber diese und ähnliche Vorgänge stehen mit dem ästhetischen Vorgang in keinem Zusammenhang, es wäre denn in jenem allgemeinen, daß

sie alle, soweit sie zum Stoff, das heißt zur Wirklichkeit gehören, von der Kunst dargestellt werden können; und in jenem andern zufälligen, daß an diesen Vorgängen bisweilen ästhetische Vorgänge beteiligt sind, wie z. B. in dem Eindruck des Erhabenen, den auf uns das Werk eines titanischen Künstlers, eines Dante oder eines Shakespeare, als solches machen kann, oder des komischen Eindrucks, den auf uns der Versuch eines Schmierers oder Stümpers macht. Aber auch in diesen Fällen steht der Prozeß außerhalb des ästhetischen Vorganges: mit dem sich kein anderes Gefühl als das des Gefallens und Mißfallens, des ästhetischen Wertes oder Unwertes, des Schönen oder des Häßlichen verbindet. Der Farinata Dantes ist vom ästhetischen Standpunkt betrachtet schön, und nichts als schön: daß die Willenskraft seiner Gestalt uns dann auch erhaben scheint oder daß uns die außerordentliche Genialität, mit der Dante ihr Ausdruck gab, erhaben scheint, das alles sind nicht mehr ästhetische Betrachtungen. Die einzige ästhetische Betrachtung ist die Frage: entspricht dies der Wahrheit? das heißt: ist das schön?

Wesen der Psychologie

Man wird nun fragen: wohin, wenn nicht in die Ästhetik, gehört die Erforschung dieser Vorgänge? Die Antwort ist selbstverständlich: in die Wissenschaft von den menschlichen Empfindungen, in die Psychologie. Und man hat die Psychologie deskriptiv oder empirisch genannt, eben weil sie keine andere Aufgabe hat, als menschliche Empfindungen (Erregungen, Gefühle, Leidenschaften) zu erforschen und ihre mannigfachen Kombinationen klarzulegen. Daraus wird auch der Grund klar, warum die Psychologie aus dem Ring der philosophischen Wissenschaften auszuschließen und zu den Naturwissenschaften zu zählen ist. Gleich den Naturwissenschaften hat sie nicht mit den Qualitäten, sondern mit den Quantitäten zu tun: die organische Empfindung hat weder Kategorien noch Distinktionen: sie wechselt nur in der Intensität, nicht in der Qualität; und die Psychologie untersucht die wirklichen oder möglichen Gruppierungen organischer Vorgänge von mannigfacher Intensität und definiert sie annähernd, so gut sie kann. Darum bleibt auch in all ihren Definitionen etwas, was zuletzt nicht befriedigt, weil man sich nie bis zu philosopischer Strenge erheben kann. Um zum Beispiel des Komischen zurückzukehren, ist die Bemerkung bekannt, daß „alle Definitionen des Komischen selbst komisch sind und nur insoweit nützlich, weil sie jenes Gefühl hervorrufen, das sie analysieren wollen“. Wie bei den Naturwissenschaften ist auch in den

psychologischen Definitionen immer ein willkürliches und konventionelles Element; ihre Formeln sind Wortformeln, die mit einem schönen Schnitt Stücke aus der Wirklichkeit herausschneiden, die sich in der Tat nicht aus ihr herausschneiden lassen, sondern mit der ganzen übrigen Welt durch unlösliche, ununterbrochene und allzu feine Fäden und Übergänge verbunden sind. All diese Formeln können sehr bequem sein für das Gedächtnis, und auch um sich im gewöhnlichen Menschenleben leichter und rascher zu verständigen, aber sie sind ungeeignet, uns ein volles und lebendiges Verständnis der Wirklichkeit zu gewähren. Wir werden hier diese Betrachtungen nicht weiter verfolgen. Es genügt uns, festgestellt zu haben, daß die Erforschung psychologischer Vorgänge, was sich nun immer sonst davon sagen lassen mag, mit der Ästhetik nichts zu tun hat. Nicht nur weil ihr Inhalt ein anderer ist, sondern auch infolge der Verschiedenheit der Methode, die sie in das Gebiet einer anderen nicht philosophischen Wissenschaft verweist.

XIII

Die psycho-physische Seite des ästhetischen Vorgangs

Die Eindrücke, die organischen Vorgänge, die die psychische Kehrseite der ästhetischen Tätigkeit, der Tätigkeit des Ausdrucks bilden und ebenso der geistige Genuß, den man den *ästhetischen* Genuß oder den des *Schönen* nennt, haben ihrerseits wiederum eine weitere Kehrseite, eine Hülle, die man die *psycho-physische* nennen könnte und die in physischen Erscheinungen, wie in Tönen, Klängen, Bewegungen, Verbindungen von Farben und Linien usw. besteht.

Der „Ausdruck" im ästhetischen und der „Ausdruck" im naturalistischen Sinne

Es ist sehr wichtig zu betonen, daß gleichwie das Vorhandensein einer psychischen und hedonistischen Seite in jeder geistigen Tätigkeit den Anlaß zur Verwechselung der ästhetischen Tätigkeit mit dem organischen Lustgefühl gegeben hat, so auch das Vorhandensein dieser psycho-physischen Seite zur Verwechselung zwischen dem *ästhetischen Ausdruck* und dem *Ausdruck im naturalistischen Sinne* geführt hat: also zur Verwechselung eines geistigen Vorgangs mit einem mechanischen und passiven.

In der gewöhnlichen Redeweise nennt man allerdings „Ausdruck“ ebensowohl die Worte des Dichters, die Noten des Komponisten, die Gestalten des Malers, wie andererseits die Röte der Wangen, die das Gefühl der Scham begleitet, das Erbleichen, das mit der Furcht verbunden ist, das Zähnefletschen, das dem heftigen Zorn eigen ist, das Leuchten der Augen und gewisse Bewegungen der Mundmuskeln, die die Fröhlichkeit offenbaren. Man sagt auch, ein gewisser Grad von Wärme sei der Ausdruck des Fiebers, das Fallen des Barometers ein Ausdruck des Regenwetters; man sagt sogar, die Höhe des Wechselkurses gäbe dem Mißkredit Ausdruck, in den das Papiergeld eines Staates gefallen, und die soziale Unzufriedenheit dem Herannahen einer Revolution. Und Denker und Schriftsteller, denen es an Scharfsicht fehlte, haben sich vom Sprachgebrauch verleiten lassen und diese völlig disparaten Vorgänge zusammengestellt — mit welchen wissenschaftlichen Resultaten, kann man sich denken. Tatsächlich gähnt ein Abgrund zwischen dem Menschen, der, vom Zorn gepackt, die natürlichen Erscheinungen dieses Seelenzustandes zeigt und dem, der ästhetisch bewußt den Ausdruck des Zornes hervorbringt; ein Abgrund zwischen dem Aussehen, dem Schreien und Händeringen einer Person, die vom Schmerz um den Verlust eines geliebten Menschen gequält wird, und dem Vorgang, in dem dieselbe Person in einem späteren Augenblick ihre Qual mit Worten oder im Lied darstellt; ein Abgrund zwischen den Reflexerscheinungen der organischen Erregung und der Gebärde des Schauspielers. Das Buch Darwins über den „Ausdruck der Empfindung beim Menschen und bei den Tieren“ gehört nicht in die Ästhetik. Die Ästhetik, die Wissenschaft vom geistigen Ausdruck, hat mit einer Semiotik, sei sie nun eine medizinische, meteorologische, politische, physiognomische oder chiromantische, nichts gemein.

Dem Ausdruck im naturalistischen Sinn fehlt just der Ausdruck im geistigen Sinn und infolgedessen auch die diesen begleitende Empfindung des Lustgefühls am Schönen. Jener besteht aus organischen Eindrücken und physischen Vorgängen. Dagegen hat der vollkommene Prozeß der ästhetischen Produktion vier Phasen; die ästhetische Funktion hat vier Seiten, und zwar: 1. Eindrücke, 2. Ausdruck oder ästhetisch-geistige Synthese, 3. psychische Kehrseite des Ausdrucks (ästhetischer Genuß), 4. physische Kehrseite des psychischen Organismus (Töne, Klänge, Bewegungen, Verbindungen von Farben und Linien usw.). Es ist klar, daß das Schwergewicht auf dem zweiten Punkt liegt, der der bloßen natürlichen Äußerung, die man metaphorisch gleichfalls Ausdruck nennt, fehlt.

Sobald diese vier Phasen durchlaufen sind, ist der Prozeß des Ausdrucks erschöpft; allerdings kann er sogleich wieder mit neuen Eindrücken, einer neuen ästhetischen Synthese und den bezüglichen Begleiterscheinungen von neuem anheben.

Die Reproduktion der Ausdrücke: das Gedächtnis

Wenn nun hier nicht ein anderes Agens ins Spiel treten würde, so würde der Mensch Anschauungen und Ausdrücke nur erzeugen, um sie sofort wieder zu verlieren, und zu immer neuen Eindrücken übergehen, wie ein Blatt im Spiel des Windes, das die seltsamsten Wendungen macht. Das geistige Leben würde ohne Kontinuität, fragmentarisch und infolgedessen höchst armselig verlaufen, während sein Reichtum im Gegenteil auf der Kontinuität, auf der Kapitalisierung, auf dem Übersichhinauswachsen beruht. Die Kontinuität wird dadurch gegeben, daß die einmal erzeugten Ausdrücke oder Anschauungen aufbewahrt und wiedererzeugt werden können.

Die Reproduktion der Ausdrücke ist das, was man das Gedächtnis nennt. Ohne Ausdrücke oder Vorstellungen ist das Gedächtnis nicht möglich. Woran sollte man sich erinnern? Sicherlich nicht der Eindrücke, die, wie wir wissen, einen beständigen und in sich ungeschiedenen Strom bilden, der infolgedessen nicht wieder hervorgerufen wird und nicht wieder hervorgerufen werden kann: das Tier, soweit es Tier ist, hat kein wirkliches Gedächtnis, sondern nur Gewohnheiten, das heißt Eindrücke. Allerdings ohne psychischen Organismus, ohne die Eindrücke gäbe es gleichfalls kein Gedächtnis. Das Gedächtnis ist eine zusammengesetzte Erscheinung, die man als eine organische Assoziation geistiger Erzeugnisse auffassen könnte, eine Assoziation, die durch die organischen Spuren oder Gewohnheiten, die jene Erzeugnisse hinter sich lassen, ermöglicht sind. Das theoretische Leben des Menschen, das heißt das Leben, soweit es Erkenntnis ist, besteht ganz und gar aus Eindrücken, aus geistigen Erzeugnissen, aus Erinnerungen, das heißt den Reproduktionen dieser Erzeugnisse, und aus der Produktion neuer geistiger Vorgänge.

Die physischen Hilfsmittel des Gedächtnisses

Wir haben hier keine Veranlassung, den Ruhm des Gedächtnisses zu singen und darzulegen, wie groß seine Macht ist und welch eine Fülle mannigfachster Bilder es in seiner Weise zu enthalten pflegt. Uns liegt hier weit mehr daran, seine Insuffizienzen hervorzuheben: die

Veränderungen, die es so häufig verschuldet dadurch, daß es neue Ausdrücke, neue Eindrücke für die Reproduktion der alten ausgibt, und das gänzliche oder teilweise Vergessen von Ausdrücken, die entweder gar nicht oder nur verstümmelt und von der Flut der Eindrücke, aus der sie sich bereits erhoben und abgelöst hatten, gleichsam wieder verschlungen wiederkehren.

Ist es überhaupt möglich, diesen Schwächen des Gedächtnisses entgegenzutreten? Sind Vorgänge denkbar, die ihm zu Hilfe kommen und ihm als Stütze und Reizmittel dienen?

Ohne Zweifel, und zwar folgendermaßen: Die Vorgänge, die wir psycho-physische genannt und die den geistigen Ausdruck begleiten, können im Organismus durch bestimmte physische Reizmittel wieder erweckt werden. Sobald diese physischen Reizmittel wieder erzeugt werden, entsteht (wenn die anderen Bedingungen sich sonst nicht geändert haben) als ihre Folge auch die Reproduktion des schon einmal hervorgerufenen Ausdrucks, also der ästhetischen Anschauung.

Der Vorgang der Reproduktion vollzieht sich demnach in folgender Weise: Es treten zu den früheren Elementen hinzu: 5. die physischen Reizmittel, 6. ein psycho-physischer Vorgang (Töne, Klänge, mimische Bewegungen, Verbindungen von Farben und Linien usw.), 7. eine ästhetische Synthese, 8. ein psychischer Reflex (ästhetischer Genuß). Was wären sie anderes als physische Reizmittel der Reproduktion (also die Phase 5. des ästhetischen Vorganges), all jene Reihen von Worten, die man „Dichtungen“, „Gedichte“, „Prosastücke“, „Novellen“, „Romane“, „Tragödien“, „Komödien“ nennt? all die Reihen von Tönen, die man „musikalische Kompositionen“, jene Verbindungen von Farben und Linien, die man „Gemälde“, „Statuen“, „Architekturen“ nennt? Die natürliche Energie des Gedächtnisses und die Hilfsmittel, die wir in jenen gleichsam aus Vorsicht hervorgerufenen physischen Vorgängen haben, machen die Erhaltung und Reproduktion der Anschauungen möglich, die wir selbst oder andere oft mit soviel Mühe zustande gebracht haben. Gesetzt den Fall, der physiologische Organismus und mit ihm auch das Gedächtnis würde schwächer, oder die Denkmäler der Kunst würden zerstört — und der ganze ästhetische Reichtum, die Frucht der Mühen so vieler Generationen wird sich reißend schnell verringern und schwinden.

Das physisch Schöne

Die Denkmäler der Kunst, die Reizmittel der ästhetischen Reproduktion werden die schönen Dinge oder das physisch Schöne genannt. Diese

Wortverbindungen sind als solche parador; denn das Schöne liegt nicht in den Dingen, ist überhaupt keine physische Erscheinung, sondern es gehört der Tätigkeit des Menschen, seiner geistigen Energie an. Aber es ist bereits klar, infolge welcher Übergänge und gekürzter Redeweise die Dinge, die physischen Vorgänge, die zur Reproduktion des Schönen dienen, zuletzt elliptisch selbst schöne Dinge und das physisch Schöne genannt werden. Und auch wir werden uns dieser Ellipse, nachdem wir sie einmal als solche klargestellt haben, hinfort ohne weiteres bedienen.

Inhalt und Form; andere Bedeutung

Diese Intervention des physisch Schönen klärt uns über einen weiteren Sinn, in dem die Worte Form und Inhalt von den Ästhetikern gebraucht werden, auf. Einige Ästhetiker nämlich nennen Inhalt den Ausdruck oder inneren Vorgang (der für uns bereits Form ist) und Form hingegen den Marmor, die Farben, den Rhythmus, die Töne (die für uns bereits nicht mehr Form sind); und sie betrachten die physische Erscheinung als die Form, die zum Inhalt hinzutreten kann oder nicht. Weiter erklärt es uns einen anderen möglichen Fall dessen, was man das ästhetisch Häßliche nennt. Wer nichts Präzises auszudrücken hat, der kann möglicherweise versuchen, die innere Leere mit einem Überschwall an Worten, mit tönenden Versen, mit einer Malerei, die den Blick blendet, zu verdecken, oder durch die Häufung riesiger architektonischer Massen, die in die Augen fallen und verblüffen, aber nichts sagen; das Häßliche ist hier das Willkürliche, das Scharlatanmäßige.

Das Schöne in der Natur und in der Kunst

Das physisch Schöne pflegt man in das natürliche Schöne und das künstliche Schöne einzuteilen. Wir sind damit vor einer der Erscheinungen angelangt, die den Denkern am meisten zu schaffen gegeben haben: das natürliche Schöne oder das Schöne in der Natur. Mit diesen Worten wird oft nichts weiter bezeichnet, als die Erscheinung eines natürlichen Lustgefühls. Wer eine Landschaft „schön" nennt, in der er in vollen Zügen atmen kann, oder in der die warmen Strahlen der Sonne ihn umhüllen und ihm wohltun, der meint damit nichts von ästhetischem Belang. Aber es unterliegt keinem Zweifel, daß in anderen Fällen das Adjektiv „schön" auf Gegenstände und Szenen angewendet, deren Existenz lediglich der Natur angehört, dennoch einen streng ästhetischen Sinn hat.

Man hat bemerkt, daß man, um an den natürlichen Gegenständen einen ästhetischen Genuß zu haben, von ihrer äußerlichen und historischen Realität abstrahieren und von ihrer Existenz die einfache Erscheinung oder den Schein ablösen müsse: Man hat gefunden, daß, wenn wir eine Landschaft so ansehen, daß wir den Kopf zwischen die Beine stecken, und damit unser gewöhnliches Verhältnis zu ihr aufheben, die Landschaft uns wie ein ideales Bild erscheint; man hat bemerkt, daß die Natur nur für den schön ist, der sie mit dem Auge des Künstlers betrachtet; daß Zoologen und Botaniker schöne Tiere oder Blumen nicht kennen; daß das Schöne in der Natur entdeckt werden muß, und als Beispiel für solche Entdeckungen die Aussichtspunkte genannt, auf die Künstler und andere Leute von Phantasie und Geschmack hinweisen, und zu denen dann Reisende und Ausflügler Pilgerfahrten unternehmen: so daß in solchen Fällen gleichsam eine Kollektivsuggestion stattfindet; man hat gefunden, daß ohne die Mitwirkung der Phantasie überhaupt nichts in der Natur schön ist, während durch diese Mitwirkung und je nach der Seelenstimmung des Beschauers derselbe Gegenstand oder Naturvorgang jetzt ausdrucksvoll und jetzt bedeutungslos sein kann, jetzt einen bestimmten Ausdruck und jetzt wieder einen anderen, fröhlichen oder traurigen, erhabenen oder lächerlichen, süßen oder spöttischen annimmt. Endlich, daß es überhaupt keine Naturschönheit gibt, an der ein Künstler nicht Änderungen vornehmen würde. Das sind lauter höchst richtige Bemerkungen: die unwiderleglich bezeugen, daß das Schöne in der Natur nichts anderes ist, als ein Reizmittel der ästhetischen Reproduktion, das eine schon früher stattgefundene Produktion voraussetzt. Ohne vorausgegangene ästhetische Anschauungen in der Phantasie vermag die Natur keine ästhetische Anschauung zu erwecken. Der Schönheit der Natur gegenüber spielt der Mensch durchweg die Rolle des mythischen Narziß vor der Quelle.

Diese Bemerkungen beweisen auch, daß dieses Reizmittel, als ein zufälliges, meist unvollkommen oder zweideutig ist. Das Schöne in der Natur ist „selten, karg und flüchtig", wie Leopardi so richtig sagte. Jeder bringt die natürlichen Erscheinungen von ihm mit dem Ausdruck in Verbindung, der seinen Geist beherrscht. Ein Künstler steht wie verzückt vor einer lachenden Landschaft und ein anderer vor dem Laden eines Lumpenhändlers; einer vor dem anmutigen Gesicht eines jungen Mädchens und der andere vor der unheimlichen Fratze eines alten Schurken. Der erste wird vielleicht sagen, daß der Laden des Lumpenhändlers und die unheimliche Fratze des Schurken „widerwärtig", der andere, daß die

lachende Landschaft und das Gesicht des Mädchens „trivial“ seien. Sie können bis ins Unendliche fortstreiten; aber sie können sich nie einigen, es wäre denn, daß sie genügend ästhetische Erkenntnis erwerben, um einzusehen, daß sie alle beide recht haben.

Das gemischt Schöne

Das künstliche Schöne, das der Mensch bildet, ist ein viel biegsameres, sichereres und wirksameres Hilfsmittel. — Außer diesen beiden Gattungen, spricht man bisweilen in den ästhetischen Schriften von einem „gemischten Schönen“. Gemischt woraus? Eben aus natürlichen und künstlichen Elementen. Wer etwas festhält und veräußerlicht, der arbeitet mit natürlich gegebenen Elementen, die er nicht schafft, sondern nur kombiniert und umwandelt. In diesem Sinn ist jedes künstlerische Erzeugnis aus Natur und Kunst gemischt; und man könnte von einem gemischten Schönen als einer speziellen Kategorie gar nicht reden. Aber es gibt Fälle, in welchen in weit größerem Maß als in anderen Kombinationen verwendet werden, die bereits von der Natur gegeben sind: gleichwie, wenn man bei einer Gartenanlage Baumgruppen oder kleine Seen verwendet, die sich schon an Ort und Stelle finden. In anderen Fällen hat die Veräußerlichung ihre Grenzen in der Unmöglichkeit, gewisse Wirkungen künstlich hervorzurufen: wir können wohl die farbengebenden Materien mischen, aber nicht eine gewaltige Stimme nachbilden oder ein Gesicht oder eine Gestalt, die dieser und jener Person eines Dramas entsprechen würden. Wir müssen sie daher unter den natürlich existierenden Gegenständen suchen und verwenden, wenn wir sie finden. Wenn solche in der Natur bereits vorhandene Kombinationen und solche, die wir, wenn sie nicht existierten, künstlich nicht erzeugen könnten, in größerer Zahl verwendet werden, dann nennt man die daraus sich ergebende Erscheinung ein gemischt Schönes.

Die Schriften

Von dem künstlich Schönen müssen jene Reproduktionsmittel unterschieden werden, die man Schriften nennt. Dahin gehören die alphabetischen Schriften, die Musiknoten, die Hieroglyphen und alle jene Pseudosprachen von der Sprache der Blumen und Bänder bis zu der (in der galanten Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sehr beliebten) Sprache der Schönheitspflästerchen. Die Schrift ist kein physischer Vorgang,

der direkt Eindrücke hervorruft, die den ästhetischen Ausdrücken entsprechen; sie zeigt nur an, was man zu tun hat, um jene physischen Vorgänge hervorzurufen. Eine Reihe graphischer Zeichen dient dazu, uns die Bewegungen ins Gedächtnis zu rufen, die wir durch unseren Stimmapparat ausführen lassen müssen, um eine Reihe bestimmter Töne hervorzubringen. Daß die Übung es uns schließlich möglich macht, die Worte zu hören, ohne den Mund zu öffnen, und vielleicht bei einem kurzen und leichten Musikstück die Klänge zu hören, während das Auge über die Noten läuft, das ändert nichts an der Natur der Schrift und ihrer von dem direkten physisch Schönen scharf zu scheidenden Bedeutung. Das Buch, das die Divina Comedia enthält, oder die Partitur, in der die Aida enthalten ist, kann niemand in dem Sinn schön nennen, in dem man das Stück Marmor metaphorisch schön nennt, in welchem der Moses des Michelangelo bewahrt ist, oder das Stück bemalten Holzes, auf dem sich die Transfiguration findet. Beide sind geeignete Mittel, den Eindruck der Schönheit zu reproduzieren; aber die beiden ersten auf einem viel weiteren und nur sehr indirekten Wege.

Das freie und das unfreie Schöne

Noch eine andere Unterscheidung findet man in den Lehrbüchern: die Einteilung des Schönen in das freie und das unfreie Schöne. Unter unfreier Schönheit versteht man Dinge, die einem doppelten Zweck zu dienen bestimmt sind, einem, der jenseits der Ästhetik liegt, und einem rein ästhetischen, das heißt: zur Anregung von Anschauungen. Und da in solchen Fällen der erste nicht rein ästhetische Zweck dem zweiten Schranken zu setzen und seiner völligen Erreichung Hindernisse zu bereiten schien, so wurden schöne Dinge, die so entstanden, als unfreie Schönheit betrachtet.

Als Beispiel hierfür werden besonders die architektonischen Werke angeführt; und eben aus diesem Grunde ist die Architektur von vielen aus dem Kreis der „schönen Künste" ausgeschlossen worden. Ein Tempel soll vor allem ein Gebäude für den Gottesdienst sein; ein Haus muß alle Zimmer haben, die für die Bequemlichkeit des Lebens nötig sind, und diese Zimmer müssen vom Gesichtspunkt dieser Bequemlichkeit angeordnet sein; man kann kein Haus ohne Küche oder ohne Schlafzimmer bauen; eine Festung muß eine Konstruktion sein, die dem Angriff bestimmter Armeen und den Verletzungen durch bestimmte Kriegsmaschinen

Widerstand leisten kann. Das Wirkungsfeld des Architekten, sagt man daher, ist ein beschränktes: er kann den Tempel, das Haus, die Festung immerhin „verschönern", aber durch die Bestimmung dieser Gebäude sind ihm die Hände gebunden. Er kann seine Vision der Schönheit nur soweit zum Ausdruck bringen, als sie den Zweck seiner Werke, der mit der Ästhetik nichts zu tun hat, aber von grundlegender Wichtigkeit für die Werke selbst ist, nicht beeinträchtigt.

Andere Beispiele werden von dem Gebiet hergenommen, das man die „angewandte Kunst in der Industrie" nennt. Man kann „Teller", „Gläser", „Messer", „Gewehre", „Kämme" machen, die schön sind; aber die Schönheit — sagt man — darf nicht so weit gehen, daß man auf dem Teller nicht essen, daß man aus dem Glas nicht trinken kann, mit dem Messer nicht schneiden, mit dem Gewehr nicht schießen, mit dem Kamm sich nicht die Haare richten kann. Dasselbe mag man auch von der typographischen Kunst sagen: ein Buch soll schön sein, aber nicht so schön, daß es schwer oder unmöglich wird, es zu lesen.

Kritik des unfreien Schönen

Zu alldem ist zunächst zu bemerken, daß das äußere Ziel, eben weil es ein äußeres ist, nicht notwendig eine Schranke oder ein Hindernis für die Erreichung des anderen Ziels, nämlich der Anregung zur ästhetischen Reproduktion, sein muß. Und es ist daher ein vollkommen unrichtiger Satz, daß die Architektur z. B. an sich eine unfreie oder unvollkommene Kunst sei, weil sie auch anderen praktischen Zwecken dienen müsse. Einen Satz übrigens, den die schönen Werke der Architektur bereits durch ihre Gegenwart widerlegen.

Aber nicht allein, daß die beiden Ziele nicht notwendig im Widerspruch stehen müssen, man muß auch noch hinzusetzen, daß es immer in der Macht des Künstlers steht, die Entstehung des Widerspruchs zu verhindern, nnd zwar dadurch, daß er eben die Bestimmung des Gegenstandes für seinen praktischen Zweck, zum Stoff seiner Anschauung und ihrer ästhetischen Veräußerlichung nimmt. Es wird durchaus nicht nötig sein, daß er zu dem Gegenstand noch etwas hinzufügt, um ihn zum Mittel ästhetischer Eindrücke zu machen: ein Werk wird sicherlich ästhetisch sein, wenn es nur vollkommen das ist, was es zu sein bestimmt ist. Landhäuser und Paläste, Kirchen und Kasernen, Schwerter und Pflüge sind schön, nicht insoweit sie „verschönert" und „verziert" sind, sondern soweit sie

ihre Bestimmung zum Ausdruck bringen. Die Schönheit eines Kleides liegt in nichts anderem als darin, daß es das Kleid ist, das für eine bestimmte Person in einem bestimmten Fall paßt. Das Schwert, das die verliebte Armida dem Krieger Rinaldo umgürtete, „geschmückt, so daß unnütze Zier es schien, kein wildes kriegerisches Werkzeug mehr"; dieses Schwert war nicht schön. Oder ja, es war schön, aber in den Augen der Armida, die ihren Rinaldo so verweichlicht sehen wollte. Der ästhetische Vorgang läßt sich mit dem praktischen in Übereinstimmung bringen, weil der Ausdruck die Wahrheit ist.

Daß die ästhetische Betrachtung bisweilen den praktischen Gebrauch behindert, läßt sich nicht leugnen; es ist eine Erscheinung der allgemeinsten Erfahrung, daß gewisse neue Gegenstände so für ihr Ziel geeignet und darum so schön sind, daß man bisweilen gleichsam Gewissensbisse empfindet, sie zu mißhandeln, indem man von der Betrachtung zum Gebrauch, der immer auch Verbrauch ist, übergeht. So empfand König Friedrich Wilhelm von Preußen ein Widerstreben, seine prachtvollen Grenadiere in den Kot und in das Feuer des Krieges zu schicken, die eben für den Krieg so wunderbar geeignet waren, und die seinem in dieser Richtung weniger ästhetisch veranlagten Sohn, dem großen Friedrich, so gute Dienste leisteten.

Die Reizmittel der Produktion

Gegen die Erklärung des physisch Schönen als einfaches physisches Hilfsmittel für die Reproduktion des innerlich Schönen oder des Ausdrucks könnte man einwenden: daß der Künstler seinen Ausdruck schafft, indem er malt oder skizziert, schreibt oder spielt, und daß daher das physisch Schöne dem ästhetisch Schönen nicht immer folge, sondern vielmehr oft ihm vorausgehe. Diese Meinung beruht auf einem sehr oberflächlichen Verständnis des künstlerischen Vorgangs: der Künstler macht keinen Pinselstrich, den er nicht vorher in seiner Phantasie gesehen; wenn er ihn aber nicht vorher gesehen, dann macht er den Pinselstrich, nicht um seinen Ausdruck (der ja noch gar nicht existiert) zu veräußerlichen, sondern gleichsam versuchsweise und lediglich um der innerlichen Überlegung und Konzentration einen Stützpunkt zu geben. Dieser physische Stützpunkt ist nicht das physisch Schöne, — das ein Hilfsmittel für die Reproduktion ist, — sondern ein pädagogisches Hilfsmittel, das etwa dem Sichzurückziehen in die Einsamkeit und so vielen anderen oft recht sonderbaren Maßnahmen gleichzusetzen ist, die die Künstler und Gelehrten verwenden und

die je nach ihren verschiedenen Idiosynkrasien wechseln. Der alte Ästhetiker Baumgarten riet den Dichtern zu reiten, mäßig Wein zu trinken und schöne Frauen anzusehen, ohne jedoch darüber ihre Keuschheit zu verlieren.

XIV

Folgen der mangelhaften Unterscheidung zwischen dem Physischen und dem Ästhetischen

Daraus, daß man das rein äußerliche Verhältnis verkannte, welches zwischen dem ästhetischen Vorgang oder der künstlerischen Vision auf der einen Seite und dem physischen Vorgang oder dem Mittel, das zur Reproduktion verhilft, auf der anderen Seite herrscht, daraus entsprang eine Reihe wissenschaftlicher Verirrungen, die wir erwähnen und gleichzeitig verurteilen müssen, und zwar aus Gründen, die sich aus dem früher Gesagten ergeben.

Kritik der ästhetischen Assoziationslehre

In diesem mangelhaften Verständnis fand vor allem die ästhetische Assoziationslehre, die den ästhetischen Vorgang in der Assoziation zweier Vorstellungen sieht, eine weitere Stütze. Es ist fast unbegreiflich, daß man jemals in einen solchen Irrtum verfallen konnte, gegen den sich das ästhetische Bewußtsein selbst auflehnt, das ein Bewußtsein vollkommener Einheit und durchaus nicht das eines Dualismus oder einer Vielfältigkeit ist. Aber der Irrtum kam eben daher, daß man den physischen Vorgang und den ästhetischen getrennt betrachtete, als zwei verschiedene Bilder, die eines vom anderen nach sich gezogen, in den Geist eintreten, das eine zuerst, das andere nachher. Man spaltete das Gemälde in das Bild oder die Vorstellung des Gemäldes und in die Vorstellung der Bedeutung des Gemäldes; das Gedicht in die Vorstellung der Worte und in die Vorstellung der Bedeutung der Worte. Aber es ist nicht richtig, daß sukzessive zwei Vorstellungen existieren: der physische Vorgang tritt gar nicht als Bild in den Geist ein, sondern er veranlaßt nur die Reproduktion des Bildes (des einzigen Bildes, das eben der ästhetische Vorgang ist) dadurch, daß er mechanisch den Organismus reizt und einen Eindruck hervorruft, der dem bereits einmal hervorgebrachten ästhetischen Ausdruck entspricht.

Sehr lehrreich sind die Versuche der Assoziationisten (der modernen Klopffechter auf dem Gebiet der Ästhetik), sich aus der Verlegenheit zu ziehen und irgendwie die Einheit wiederherzustellen, die das einmal heraufbeschworene Assoziationsprinzip zerstört hat. Einige behaupten, daß das aufgerufene Bild unbewußt sei. Andere lassen das Unbewußte auf sich beruhen und behaupten vielmehr, daß es „gestaltlos", „nebelig", „verwirrt" sei und führen solchermaßen die Gewalt des ästhetischen Vorgangs auf die Schwäche des schlechten Gedächtnisses zurück. Aber das Dilemma bleibt unerbittlich: entweder man hält an der Assoziation fest und gibt die Einheit auf, oder man hält an der Einheit fest und gibt die Assoziation auf: einen dritten Ausweg gibt es nicht.

Kritik der ästhetischen Physik

Die mangelhafte Analyse des sogenannten natürlich Schönen, das man nicht als einfaches Zwischenglied der ästhetischen Reproduktion erkannte, sondern vielmehr als etwas in der Natur Gegebenes ansah, hat jene umfangreichen Kapitel in den ästhetischen Schriften hervorgerufen, die „das Schöne in der Natur" oder „ästhetische Physik" betitelt werden und die man ja wohl noch weiter in „ästhetische Mineralogie, Botanik und Zoologie" einteilte. Wir wollen nicht leugnen, daß diese Abhandlungen richtige Beobachtungen enthalten und bisweilen selbst Kunstwerke sind, soweit sie die Phantasien und Phantastereien, das heißt die Eindrücke ihrer Verfasser schön wiedergeben. Aber wir müssen feststellen, daß bereits die Fragestellung ihrem Wesen nach verfehlt ist: „ob der Hund schön und das Schnabeltier häßlich sei? ob die Lilie schön und der Blumenkohl häßlich sei?" In solcher Frage liegt ein doppelter Irrtum: die ästhetische Physik verfällt auf der einen Seite in die Verwechselung der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen, welche Abstraktionen unseres Verstandes ästhetisch zu determinieren sucht; auf der anderen Seite verkennt sie, wie gesagt, die wahre Entstehung des sogenannten natürlich Schönen, die solcher Natur ist, daß selbst die Frage, ob ein gegebenes einzelnes Tier, eine gegebene Blume, ein gegebener Mensch häßlich oder schön sei, eine völlig ausgeschlossene ist. Was nicht vom ästhetischen Geist produziert worden ist und uns nicht zu ihm zurückführt, kann an sich weder schön noch häßlich sein. Der ästhetische Vorgang entsteht erst aus den idealen Zusammenhängen, in welche die natürlichen Gegenstände gebracht werden.

Kritik der Lehre von der Schönheit des menschlichen Körpers

Dieser doppelte Irrtum läßt sich am besten an einer Frage nachweisen, über die ganze Bände geschrieben worden sind, die Frage der Schönheit des menschlichen Körpers. Vor allem müssen wir die Herren, die diese Frage erörtert haben, vom Abstrakten aufs Konkrete treiben, indem wir fragen: Was meint ihr unter dem menschlichen Körper? Meint ihr den des Mannes, den des Weibes oder den des Hermaphroditen? Nehmen wir an, die Untersuchung zerfalle in zwei getrennte Untersuchungen, die der männlichen Schönheit und die der weiblichen. (Es gibt Schriftsteller, die ganz ernsthaft die Frage erörtert haben, ob der Mann oder das Weib schöner sei!) Es handelt sich also entweder um männliche Schönheit oder weibliche Schönheit; aber nun welcher Menschenrasse? der weißen, der gelben, der schwarzen oder wie vieler es noch geben und wie immer man die Rassen einteilen möge? Nehmen wir weiter an, daß die Frage sich auf die weiße Rasse beschränke, so müssen wir von neuem fragen, auf welche Unterabteilung der weißen Rasse? Und wenn wir uns endlich auf ein Winkelchen der weißen Welt beschränkt haben, z. B. auf die italienische Schönheit, ja auf die toskanische, ja auf die sienesische, ja auf die des Stadtviertels der Porta Camollia, so sind wir immer noch nicht bei der Sache, sondern müssen sagen: Gut denn! Welche Schönheit wollt ihr feststellen? Die des menschlichen Körpers in welchem Alter? Und in welcher Lage und in welchem Aufputz? Die des Neugeborenen, des kleinen Kindes, des Knaben, des Jünglings, des Mannes im besten Alter usw. usw.? Und in der Ruhe oder bei der Arbeit, oder gar bei einer Beschäftigung gleich jener der Kuh Paul Potters oder des Rembrandtschen Ganymeds?

Und wenn wir so auf dem Wege sukzessiver Einschränkungen unseres Feldes endlich auf das Individuum omnimodo determinatum gekommen sind, oder besser auf einen bestimmten Menschen, auf den man mit dem Finger zeigen kann, wird es leicht, den anderen Fehler klarzustellen: wir brauchen nur daran zu erinnern, was wir von der natürlichen Erscheinung gesagt haben, die je nach dem Gesichtspunkt, je nachdem was in dem Geist des Künstlers vorgeht, jetzt schön und jetzt häßlich ist. Selbst der Golf von Neapel hat seine Tadler, Künstler, die ihn für „ausdruckslos" erklären und die ihm die „finsteren Tannen", die Nebel und die beständigen Nordwinde der nördlichen Meere vorziehen; wie sollte sich diese Relativität nicht beim menschlichen Körper bewahrheiten, der die Quelle der mannigfachsten Suggestionen ist?

Kritik der Schönheit der geometrischen Figuren

Mit der ästhetischen Physik steht die Frage der Schönheit geometrischer Figuren in enger Verbindung. Wenn man unter geometrischen Figuren die Begriffe der Geometrie, die Begriffe des Dreiecks, des Quadrats, des Würfels versteht, so ist zu sagen: Diese sind weder schön noch häßlich; sie sind Begriffe! Wenn man hingegen darunter Körper versteht, die bestimmte geometrische Formen haben, dann werden sie, wie alle anderen Naturerscheinungen, schön oder häßlich sein, je nach den ideellen Zusammenhängen, in die sie gebracht werden. Man hat gesagt, daß jene geometrischen Figuren schön sind, die nach der Höhe streben, weil sie in uns die Vorstellung von Festigkeit und Kraft hervorrufen. Und daß das der Fall sein kann, leugnen wir nicht. Nur darf man auch nicht leugnen, daß auch jene Figuren, die in uns den Eindruck des Unsicheren und des Zerstörten hervorrufen, ihr Schönes haben können, wenn sie nämlich eben das Unsichere und das Zerstörte darstellen sollen, und daß in diesem Fall die Festigkeit der geraden Linie und die Leichtigkeit des Würfels oder des gleichschenkligen Dreiecks statt dessen Häßlichkeitselemente wären.

Sicherlich erscheinen solche Fragen nach dem Schönen in der Natur und nach der Schönheit der Geometrie, sowie die analogen Fragen nach dem historisch Schönen, nach dem menschlich Schönen, weniger absurd in der Ästhetik des Sympathischen, in der man unter den Worten ästhetische Schönheit im Grunde nichts anderes als die Vorstellung des Angenehmen (Wohlgefälligen) versteht. Aber es ist selbst im Rahmen jener Lehre, und wenn man ihre Voraussetzungen zugeben wollte, ein verkehrtes Beginnen, wissenschaftlich feststellen zu wollen, welche Inhalte die sympathischen sind und welche die unheilbar antipathischen. Auf eine solche Frage kann man nur das „Sunt quos“ der ersten Ode des ersten Buches des Horaz oder das „Havvi chi“ der Leopardischen Epistel an Carlo Pepoli und zwar jedes mit einer unendlich langen Folge wiederholen. Jedem sein „Schönes“ (soll heißen Sympathisches), sowie jedem seine „Schöne“. Die Philographie ist keine Wissenschaft.

Eine andere Auffassung der Nachahmung der Natur; Kritik dieser Auffassung

Beim Hervorbringen des künstlichen Hilfsmittels oder des physisch Schönen hat der Künstler bisweilen Erscheinungen vor sich, deren

Existenz eine natürliche ist und die man seine „Modelle“ nennt: Körper, Stoffe, Blumen usw. Man werfe einen Blick auf die Skizzen, die Studien, die Notierungen der Künstler: Als Leonardo am Abendmahl arbeitete, bemerkte er in seinem Notizbuch: „Giovannina, phantastisches Gesicht, für die heilige Katharina, beim Hospital; Christofano di Castiglione, für die Pietà guter Kopf; Christus, Giovan Conte, der des Kardinal del Mortaro“ usw. Dadurch entsteht die Illusion, daß der Künstler die „Natur nachahme“, während es viel richtiger wäre, zu sagen, daß die Natur dem Künstler nachahmt und ihm gehorcht. In dieser Illusion hat bisweilen die Lehre ihren Grund und ihre Kraft gefunden, die den ästhetischen Vorgang für eine „Nachahmung der Natur“ hält, sowie auch die Variante dieser Lehre — die sich übrigens immer noch besser rechtfertigen läßt —, daß die Kunst eine „Idealisierung der Natur“ sei. Diese Anschauung stellt den wahren Vorgang, nur umgekehrt, nicht in der wirklichen Reihenfolge, dar, da der Künstler nicht von der äußerlichen Wirklichkeit ausgeht, um sie zu modifizieren, indem er sie dem Ideal nähert; sondern vielmehr vom Eindruck der äußeren Natur zum Ausdruck und zum Ideal, und von diesem zum natürlichen Vorgang schreitet, den er zu einem zur Reproduktion des idealen Vorgangs geeigneten Hilfsmittel umschafft.

Kritik der Lehre von den Elementarformen des Schönen

Ebenfalls aus einer Verwechselung des ästhetischen Vorgangs mit dem physischen entstand die Lehre von den Elementarformen des Schönen. Wenn der Ausdruck, wenn das Schöne unteilbar ist, — der physische Vorgang, in welchem er sich veräußerlicht, läßt sich teilen und wieder teilen, z. B. eine gemalte Fläche in Linien, Farben, Kurven und Gruppen von Linien, in Farbengattungen usw.; eine Dichtung in Strophen, Verse, Füße, Silben; ein Prosastück in Kapitel, Absätze, Perioden, Phrasen, Worte usw. Die Teile, die man auf solche Weise erhält, sind keine ästhetischen Erscheinungen, sondern nur kleinere physische Erscheinungen, die man willkürlich zugeschnitten hat. Wenn man auf diesem Weg vorgehen und an der Verwechselung festhalten wollte, müßte man zuletzt schließen, daß die wahren Elementarformen des Schönen die Atome sind.

Gegen die Atome könnte man allerdings das mehrfach verkündete ästhetische Gesetz ins Feld führen, daß das Schöne eine „gewisse Größe“ haben müsse, die weder die Unwahrnehmbarkeit des Allzukleinen, noch die Unzugänglichkeit und Unfaßbarkeit des Allzugroßen sein darf. Aber eine

Größe, die sich nicht nach dem Maß bestimmen läßt, sondern nach der Wahrnehmbarkeit, die deutet auf ganz etwas anderes hin als auf einen mathematischen Begriff. Und in der Tat, das, was man „unannehmbar“ und „unerfaßbar“ nennt, das bringt keinen Eindruck hervor, weil es kein wirklicher Vorgang ist, sondern ein Begriff: Die Forderung der Größe des Schönen reduziert sich demnach auf die Forderung der effektiven Realität des physischen Vorgangs, der zur Reproduktion des Schönen dient.

Die Erforschung der objektiven Bedingungen des Schönen

Indem man mit der Erforschung der „physischen Gesetze“ und der „objektiven Bedingungen“ des Schönen fortfuhr, stellte man die Frage: Welchen physischen Vorgängen entspricht das Schöne? welchen das Häßliche? Welchen Verbindungen von Tönen, Farben und mathematisch bestimmbaren Größen? Das wäre genau so, wie wenn man in der Nationalökonomie die Gesetze des Tauschhandels in der physischen Natur der Gegenstände, die getauscht werden, suchen wollte. Schon die konstante Unfruchtbarkeit des Versuchs hätte eine Ahnung von seiner Verkehrtheit geben müssen. Gerade in unserer Zeit hat man viele Male die Notwendigkeit einer induktiven Ästhetik verkündet, einer Ästhetik, die von unten auf beginnen soll, die wie eine Naturwissenschaft vorgehen müsse und ihre Schlüsse nicht übereilen dürfe. Induktiv? Die Ästhetik ist immer zugleich induktiv und deduktiv gewesen, wie jede Wissenschaft. Die Induktion und die Deduktion sind ja eben die Methode der Untersuchung und Darstellung, die sich nicht trennen lassen, für die Wissenschaft unentbehrlich sind und sie daher auch nicht zu charakterisieren vermögen. Dennoch ist das Wort induktiv nicht so obenhin und ohne bestimmte Tendenz gesagt worden. Man wollte damit zu erkennen geben, daß der ästhetische Vorgang im Grunde nichts anderes sei als ein Naturvorgang (ein physischer Vorgang), bei dessen Erforschung man jene Methoden und Begriffe verwenden müsse, die den Naturwissenschaften eigentümlich sind.

Unter solchen Voraussetzungen und mit solchem Vertrauen ging die „induktive“ Ästhetik, die von „unten beginnende“ Ästhetik (welcher Stolz in dieser Bescheidenheit!) ans Werk. Und sie begann gewissenhaft damit, ein Verzeichnis von „schönen Gegenständen“ anzulegen; sie nahm z. B. eine große Zahl Briefkuverts verschiedener Form und Größe vor und untersuchte, welche von ihnen den Eindruck des Schönen hervorrufen und welche den des Häßlichen. Wie zu erwarten war, fanden sich diejenigen,

die diese Untersuchung anstellten, alsbald in größter Verlegenheit: derselbe Gegenstand, der für einen Inhalt häßlich schien, schien für einen anderen schön. Ein gelbes, grobes Kuvert, abscheulich für jemanden, der etwa einen Liebesbrief darin senden sollte, ist just das, was zum Verschluß für die Vorladungen eines Gerichtsdieners taugt; die Vorladung würde sich schlecht ausmachen, zum mindesten eine Ironie scheinen, wenn man sie in einem kleinen viereckigen Kuvert aus feinem englischen Papier schicken wollte. Die induktiven Ästhetiker hätten daraus entnehmen können, daß das Schöne keine physische Existenz hat und die Untersuchung aufgeben können. Aber nein: sie haben zu einem Auskunftsmittel gegriffen, von dem wir allerdings nicht wissen, ob es der ganzen Strenge einer Naturwissenschaft entspricht. Sie haben ihre Kuverts herumgeschickt und eine Rundfrage eröffnet und versucht, die Frage, was schön und was häßlich sei, durch die Majorität der Stimmen zu entscheiden.

Wir werden uns bei diesem Thema nicht weiter aufhalten; denn wir wollen die ästhetische Wissenschaft und ihre Probleme darstellen, und nicht komische Anekdoten erzählen! Tatsache ist, daß die ganze induktive Ästhetik bisher noch kein einziges Gesetz entdeckt hat.

Die Astrologie der Ästhetik

Wer an den Ärzten verzweifelt, der ist in der richtigen Stimmung, sich den Quacksalbern anzuvertrauen. Und so ist es denjenigen geschehen, die an die „Naturgesetze des Schönen" glauben. Die Künstler verwenden bisweilen empirische Regeln, wie den Kanon von den Verhältnissen des menschlichen Körpers oder die Regel des „goldenen Schnittes", das heißt einer Linie, die zweigeteilt ist in solcher Art, daß der kleinere Teil sich zum größeren wie der größere zur ganzen Linie verhält (b c zu a c wie a c zu a b). Diese Kanons werden leicht zum Aberglauben, wenn die Künstler der Beobachtung solcher Regeln das Gelingen ihrer Werke zuschreiben. So ließ Michelangelo seinem Schüler Marco del Pino aus Siena die Lehre: „Er müsse immer eine Gestalt in Pyramidenform und in geschlängelten Linien machen, die nach den Zahlen 1, 2 und 3 sich vervielfältigt"; trotz dieser Vorschrift brachte Marco von Siena es leider nicht über den mittelmäßigen Maler hinaus, als den wir ihn in den vielen Werken, die hier in Neapel von ihm erhalten sind, finden. Aber aus diesem Ausspruch Michelangelos nahmen andere Anlaß, die Wellenlinien und die Schlangenlinien für die „wahren Linien der Schönheit" zu erklären. Über diese

Gesetze der Schönheit, über den goldenen Schnitt und über die Wellen- und Schlangenlinie hat man ganze Bände geschrieben, die man unseres Erachtens etwa mit einer Astrologie der Ästhetik vergleichen könnte.

XV

Die praktische Tätigkeit der Veräußerlichung

Der Vorgang der Erzeugung des physisch Schönen ist an sich betrachtet ein Naturvorgang, der sich infolgedessen nach rein natürlichen Impulsen und gleichsam instinktiv vollziehen kann. Aber wenn die Erzeugung der physischen Gegenstände vom Willen bestimmt ist, dann erhebt sich dieser Vorgang zu einer Erscheinung der praktischen Aktivität. Nur auf solche Weise und in keiner anderen tritt die praktische Aktivität mit der Ästhetik in Zusammenhang. Unsere ästhetische Vision können wir nicht wollen oder nichtwollen, aber es steht in unserem Willen, sie zu veräußerlichen oder nicht und die vollendete Veräußerlichung den anderen mitzuteilen oder nicht.

Die Technik der Veräußerlichung

Diesem willkürlichen Vorgang der Veräußerlichung geht ein Komplex mannigfacher Kenntnisse voraus, die gleich allen Erkenntnissen, die einer praktischen Aktivität vorausgehen, wie wir bereits wissen, den Namen der Technik erhalten; und in der gleichen metaphorischen und elliptischen Redeweise, in der man von einem physischen Schönen spricht, spricht man auch von einer künstlerischen Technik, das heißt von „Erkenntnissen im Dienste der praktischen Aktivität, die auf die Hervorbringung von Reizmitteln der ästhetischen Reproduktion gerichtet ist". An Stelle eines so langwierigen Ausdrucks werden auch wir uns der gewöhnlichen Ausdrucksweise bedienen, über deren wahre Bedeutung wir uns hiermit verständigt haben.

Die Möglichkeit solcher technischer Kenntnisse, die der künstlerischen Reproduktion dienen, war es auch, die die Geister dazu verführt hat, eine imaginäre „ästhetische Technik des inneren Ausdrucks", der „Mittel des inneren Ausdrucks" anzunehmen und ähnliche, unvorstellbare Dinge. Wir wissen, warum sie unvorstellbar sind: der Ausdruck an sich ist die theoretische Aktivität, geht daher der praktischen Aktivität und allen Erkenntnissen, die diese erleuchten, voraus und ist von der einen wie von der

anderen unabhängig. Er trägt dazu bei, die Praxis zu erleuchten, aber er wird nie von ihr erleuchtet. Der Ausdruck hat keine Mittel; er sieht etwas, aber er hat kein Ziel; eine ästhetische Vision oder Konzeption läßt sich nicht in Mittel und Zwecke spalten, sie ist ein Ganzes. Man sagt wohl bisweilen, ein Schriftsteller hätte eine neue Technik des Romans oder des Dramas, ein Maler eine neue Technik der Lichtverteilung erfunden. Aber das Wort ist hier völlig gedankenlos verwendet: die angebliche „neue Technik“ ist nichts anderes als eben dieser neue Roman, das neue Gemälde. Die Verteilung des Lichtes gehört eben der Vision des Gemäldes an: die Technik eines Dramatikers ist nichts anderes als eben seine dramatische Konzeption. Wieder in anderen Fällen werden unter dem Wort Technik gewisse Vorzüge eines sonst verfehlten Werkes verstanden, und dann sagt man euphemistisch, „die Auffassung sei zwar verfehlt, aber die Technik sei eine gute“.

Wenn man hingegen von der Ölmalerei spricht, von der Radierung und dem Stich, vom Meißeln des Alabasters, dann ist das Wort Technik wohl an seinem Platz, aber das Wort künstlerisch ist dann nur eine Metapher. Und wenn eine „dramatische Technik“ im ästhetischen Sinne unmöglich ist, so ist doch eine „szenische Technik“, das heißt eine Technik der Veräußerlichung gegebener ästhetischer Werke nicht unmöglich. Wenn man Beispiele für diese Technik verlangt, so sind wir sogleich bereit, sie zu geben. Als in Italien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum erstenmal Frauen auf die Bühne traten und die als Frauen verkleideten Männer ersetzten, so war dies eine Erfindung der szenischen Technik. Und als im folgenden Jahrhundert die venezianischen Theaterunternehmer die Maschinen für den raschen Szenenwechsel vervollkommneten, war dies wiederum eine Erfindung, die der szenischen Technik angehörte.

Die technischen Lehren der einzelnen Künste

Die Gesamtheit der technischen Erkenntnisse, die den Künstlern beim Veräußerlichen ihrer Eindrücke dienlich sind, läßt sich in Gruppen einteilen, und man kann jede dieser Gruppen Kunstlehren nennen. So entsteht eine Theorie der Architektur, die Gesetze für die Maschinen enthält, Angaben über das Gewicht und die Widerstandsfähigkeit des Bau- und Bekleidungsmaterials, über die Methode Kalk und Gips zu mischen usw.; eine Theorie der Skulptur, die Anweisungen enthält, welche Werkzeuge zu gebrauchen sind, um die verschiedenen Steinarten zu meißeln, wie man

einen guten Bronzeguß erhält, wie man die Bronze mit dem Ziselierstift zu bearbeiten hat, das Gips- oder Tonmodell richtig kopiert, den Ton feucht erhält usw.; eine Theorie der Malerei, welche die verschiedene Technik der Tempera-, der Ölmalerei, des Aquarells, des Pastells darstellt, über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die Gesetze der Perspektive usw. belehrt; eine Lehre der Rednerkunst mit Vorschriften, wie man die Stimme hervorbringen, wie man sie üben und stärken kann, sowie Vorschriften für Mimik und Gebärden; und so weiterhin Lehren der Musik und der Gesangskunst für den Komponisten und den Sänger und mehr dergleichen. Solcher Sammlungen von Vorschriften ist in allen Literaturen eine Fülle vorhanden. Und da es nicht möglich ist, genau zu sagen, was zu wissen nützlich sei und was nicht, so werden Bücher solcher Art zu Enzyklopädien oder Verzeichnissen des Gewünschten. Vitruv verlangt in seinem Buch de Architectura für den Architekten die Kenntnis der Literatur, des Zeichnens, der Geometrie, der Arithmetik, der Optik, der Geschichte, der Naturphilosophie und der Ethik, der Jurisprudenz, der Medizin, der Astronomie, der Musik usw. Alles Wissen ist gut und nützlich! Lerne die Kunst und lasse sie dann beiseite.

Natürlich lassen sich solche empirische Sammelwerke nicht zu Wissenschaften gestalten. Sie bestehen aus Kenntnissen, die den verschiedensten Wissenschaften und Disziplinen entlehnt sind, in welchen ihre philosophischen und wissenschaftlichen Prinzipien zu finden sind. Eine wissenschaftliche Theorie der einzelnen Künste aufstellen wollen, heißt das, was durch seine natürliche Bestimmung heterogen und vielfältig ist, auf eine homogene Einheit bringen wollen: es hieße das als Sammlung zerstören wollen, was zusammengestellt worden ist, um eben eine Sammlung zu bilden. Es ist klar, daß, wenn man den Handbüchern für den Architekten, für den Maler oder für den Musiker eine wissenschaftliche Form geben wollte, uns nichts in den Händen bleiben würde, als die allgemeinen Prinzipien der Mechanik, der Optik oder der Akustik, und wenn man anderseits alles das herausnehmen und isolieren wollte, was an künstlerischen Bemerkungen im eigentlichen Sinn darin verstreut vorkommt und daraus eine Wissenschaft zu gestalten suchte, so verließe man das Gebiet der einzelnen Kunst und gelangte zur Ästhetik, die immer nur die allgemeine Ästhetik sein kann. Dieser Fall ist jedesmal eingetreten, wenn an die Ausarbeitung solcher Lehrbücher und technischer Handbücher Menschen gingen, die mit wissenschaftlichem Sinn und einem natürlichen Hang zur Philosophie begabt waren.

Kritik der ästhetischen Theorien der einzelnen Künste

Aber die Konfusion des Physischen und des Ästhetischen hat ihren Höhepunkt erreicht, als man sich einbildete, daß es ästhetische Theorien der einzelnen Künste geben könnte, und auf die Frage zu antworten versuchte: Welches sind die Grenzen jeder Kunst? Was kann man mit Farben darstellen und was mit Tönen? Was mit einfachen monochromen Linien und was mit Pinselstrichen verschiedener Farbe? Was mit Tönen und was mit Metren und Rhythmen? Was sind die Grenzen zwischen den bildenden und den tönenden Künsten, zwischen der Malerei und der Skulptur, zwischen der Poesie und der Musik?

In wissenschaftliche Ausdrücke übersetzt heißt das soviel wie fragen: welches Band besteht zwischen der Akustik und dem ästhetischen Ausdruck? Welches zwischen diesem und der Optik? usw. — Wenn es nun kein Band und keinen Übergang vom physischen Vorgang zum ästhetischen gibt, wie könnte es ein Band oder einen Übergang zwischen dem ästhetischen Vorgang und besonderen Gruppen physischer Vorgänge geben, wie es die Erscheinungen der Optik oder der Akustik sind?

Kritik der Klassifikation der Künste

Die sogenannten „Künste" haben keine ästhetischen Grenzen, weil sie, um solche Grenzen zu haben, eine ästhetische Existenz haben müßten; und wir haben bereits die durchaus empirische Entstehung solcher Einteilungen nachgewiesen. Auch das lehrt uns, wie absurd jeder Versuch einer ästhetischen Klassifikation ist. Wenn sie keine Grenzen haben, lassen sie sich auch nicht genau determinieren und sind daher auch nicht klassifizierbar. All die sehr zahlreichen Bände von Klassifikationen und Systemen der Künste kann man ohne Schaden ins Feuer werfen.

Wie unmöglich es ist, die Künste zu klassifizieren, wird auch schon durch die seltsamen Methoden bestätigt, zu denen man dabei seine Zuflucht nehmen muß. Eine erste und häufigste Einteilung der Künste ist die in Künste des „Gehörs", Künste des „Gesichts" und Künste der „Phantasie", als ob Augen, Ohren und Phantasie in einer Linie stünden und sich von ein und derselben logischen Variablen als Einteilungsgrund ableiten ließen! Andere haben die Anordnung nach Künsten des „Raumes" und Künsten der „Zeit", Künste der „Ruhe" und Künste der „Bewegung" vorgeschlagen, als ob die Begriffe von Raum, Zeit, Ruhe und Bewegung besondere ästhetische Gestaltungen determinieren würden und mit der Kunst

als solcher irgend etwas gemein hätten. Wieder andere haben sich das harmlose Spiel gegönnt, die Künste in „klassische“ und „romantische“ oder in „orientalische“, „klassische“ und „romantische“ einzuteilen, ohne zu denken, daß sie damit einfachen Bezeichnungen historischer Tatsachen den Wert wissenschaftlicher Begriffe gaben oder in jene angeblichen Einteilungen der ästhetischen Formen verfielen, die wir schon früher verurteilt haben. Oder man teilte sie ein in „Künste, die nur von einer Seite sichtbar sind“, wie die Malerei, und „Künste, die von allen Seiten sichtbar sind“, wie die Skulptur — und was solcher Extravaganzen mehr sind, die es weder im Himmel noch auf Erden gibt. Das sind lauter Spielereien, wenn auch bisweilen die Spielereien vortrefflicher Philosophen.

Die Lehre von den Grenzen der Künste war vielleicht zur Zeit, in der sie aufkam, eine wohltätige kritische Reaktion gegen jene, die das Umgießen eines Ausdrucks in einen anderen für möglich hielten, wie etwa das der Ilias oder des Verlorenen Paradieses in eine Reihe von Bildern; Leute, die den höheren oder geringeren Wert einer Dichtung danach beurteilen wollten, ob sie sich von einem Maler in Gemälde umsetzen ließ oder nicht. Aber wenn die Auflehnung berechtigt war und siegreich blieb, so bedeutet das noch nicht, daß die angeführten Gründe und die für den augenblicklichen Zweck aufgestellten Theorien deswegen richtig gewesen sind.

Kritik der Theorie der Verbindung der Künste

Mit der Lehre von den Künsten und ihren Grenzen fällt auch die von der Vereinigung der Künste. Sobald einzelne und begrenzte Künste gegeben waren, entstanden die Fragen: Welche Kunst ist die „mächtigste“? Und müssen sich nicht, wenn man mehrere Künste vereinigt, noch „mächtigere“ Wirkungen erzielen lassen? Darüber wissen wir nichts. Wir wissen nur von Fall zu Fall, daß gewisse gegebene künstlerische Anschauungen gewisser gegebener physischer Mittel zu ihrer Reproduktion bedürfen, während andere künstlerische Anschauungen andere Mittel nötig haben. Es gibt Dramen, deren Wirkung durch die einfache Lektüre erreicht wird, andere, die der Deklamation und des szenischen Apparates bedürfen. Es gibt künstlerische Anschauungen, die zu ihrer vollständigen Veräußerlichung der Worte, des Gesanges, der musikalischen Instrumente, der Farben, der Plastik, der Architektur und der Schauspieler bedürfen; und es gibt andere, die mit einem Umriß mit der Feder oder mit wenigen Bleistiftstrichen vollendet sind. Aber falsch ist,

daß die Deklamation und der szenische Apparat oder alle jene anderen Dinge, die wir genannt haben, zusammen „mächtiger" seien als die einfache Lektüre oder der einfache Umriß mit der Feder oder dem Bleistift: jeder dieser Vorgänge oder Gruppen von Vorgängen hat ein besonderes Ziel, und man kann die Macht der Mittel nicht gegeneinander abwägen, wo die Ziele verschieden sind.

Das Verhältnis der Aktivität der Veräußerlichung zur Nützlichkeit und zur Moral

Nur vom Gesichtspunkt einer strengen und scharfen Scheidung zwischen der wahren und eigentlichen ästhetischen Tätigkeit und der praktischen Tätigkeit der Veräußerlichung wird es endlich möglich, die verwickelten und verworrenen Fragen über das Verhältnis zwischen Kunst und Nützlichkeit, zwischen Kunst und Sittlichkeit zu lösen.

Daß die Kunst als solche unabhängig ist von der Nützlichkeit sowohl als von der Sittlichkeit, das heißt eben von jeder Form des praktischen Willens, das haben wir schon oben gezeigt. Ohne diese Unabhängigkeit wäre es unmöglich, von einem inneren Wert der Kunst zu sprechen, wäre auch eine ästhetische Wissenschaft gar nicht denkbar, die die Autonomie des ästhetischen Vorgangs zur notwendigen Voraussetzung hat.

Irrtümlich aber wäre es, diese Unabhängigkeit, die eine solche der Vision oder Intuition oder des inneren Ausdrucks des Künstlers ist, auch ohne weiteres von der praktischen Tätigkeit der Veräußerlichung und Mitteilung zu behaupten, die auf den ästhetischen Vorgang folgen kann oder auch nicht. Sobald man unter der Kunst die Veräußerlichung der Kunst versteht, fordern Nützlichkeit und Sittlichkeit mit vollem Recht ihren Anteil: nämlich mit dem Recht, das man an den Dingen in seinem eigenen Hause hat.

Tatsächlich denken wir nicht daran, alle die unzähligen Ausdrücke und Anschauungen, die wir in unserem Geiste bilden, zu veräußerlichen und festzuhalten; nicht jeden unserer Gedanken oder Vorstellungen verraten wir mit lauter Stimme oder schreiben ihn auf, oder drucken oder zeichnen oder malen ihn oder stellen ihn für die Öffentlichkeit aus. Unter der Fülle der Anschauungen, die sich in unserem Geist bilden oder wenigstens skizzieren, treffen wir eine Auswahl. Und unsere Wahl wird von Kriterien geleitet, die in der ökonomischen Einteilung unseres Lebens und seiner sittlichen Richtung bedingt sind.

Und selbst wenn wir eine Anschauung festgehalten haben, bleibt uns immer noch die Überlegung, ob es angezeigt ist, sie anderen mitzuteilen und wem und wann und wie. Alle diese Erwägungen fallen gleichfalls unter utilitarische und ethische Kriterien.

Es läßt sich demnach für die Kriterien der „Auswahl", des „Interessanten", des „Sittlichen", des „Erziehlichen", des „Volkstümlichen" eine gewisse Rechtfertigung finden, Kriterien, die, der Kunst als solcher auferlegt, sich durch nichts rechtfertigen lassen und die wir deshalb in der reinen Ästhetik verworfen haben. Jeder Irrtum hat irgend einen wahren Beweggrund. Diejenigen, die jene falschen ästhetischen Sätze aufstellten, hatten dabei die praktischen Vorgänge im Auge, die sich äußerlich im ökonomischen und sittlichen Leben um den ästhetischen Vorgang gruppieren.

Daß man sich dann auch, was die Veröffentlichung der ästhetischen Reproduktionsmittel anbelangt, für die größte Freiheit erklärt, ist ganz recht: auch wir sind dieser Ansicht. Aber das Verkünden der Freiheit wie das Feststellen von Grenzen, wären sie noch so weite, ist immer eine Sache der Moral. Und es wäre höchst naiv, jenes höchste Prinzip, jenes fundamentum aesthetices, das die Unabhängigkeit der Kunst ist, anzurufen, um daraus die Schuldlosigkeit des Künstlers abzuleiten, wenn er Phantasien veräußerlicht, die nur Berechnungen eines unsittlichen Spekulanten auf den ungesunden Geschmack seiner Leser sind, oder damit zu begründen, daß man den Hausierern Lizenz gewähren müsse, auf den öffentlichen Plätzen obszöne Bildchen zu verkaufen. Die letztere Frage fällt lediglich in die Kompetenz der Polizei; so wie die erste vor den Richterstuhl des sittlichen Bewußtseins gehört. Das ästhetische Urteil über das Kunstwerk hat nichts mit dem Urteil über die Sittlichkeit des Künstlers als Mensch zu tun; und ebensowenig mit Maßregeln, die etwa zu ergreifen wären, um zu verhindern, daß die Kunst zu bösen Zielen verleitet und verwendet werde, die mit ihrem Wesen, — das reine theoretische Betrachtung ist, — nichts zu tun haben.

XVI

Das ästhetische Urteil, seine Identität mit der ästhetischen Reproduktion

Wir nehmen nun an, der ganze innere ästhetische Vorgang und auch der der Veräußerlichung sei vollzogen, ein schöner Ausdruck sei hervorgebracht und in einem bestimmten physischen Material festgehalten:

Was bedeutet es nun, einen solchen Ausdruck beurteilen? „Ihn in uns reproduzieren“ antworten die Kunstkritiker fast mit einer Stimme, und ihre Antwort ist vorzüglich. Versuchen wir nun, uns diesen Vorgang völlig klar zu machen und ihn zunächst zu diesem Zweck schematisch darzustellen.

Das Individuum A sucht den Ausdruck eines Eindrucks, den es fühlt oder vorherfühlt, aber noch nicht zum Ausdruck gebracht hat. Er versucht verschiedene Worte und Sätze, die ihm den gesuchten Ausdruck geben sollen, der existieren muß, den er aber noch nicht hat. Er versucht die Kombination m und verwirft sie als ungeeignet, nicht entsprechend, mangelhaft, häßlich; er versucht die Kombination n mit dem gleichen Resultat. Er sieht gar nicht oder er sieht nicht klar. Der Ausdruck entgeht ihm noch. Nach anderen vergeblichen Versuchen, in welchen er sich seinem Ziel jetzt nähert und jetzt von ihm entfernt, bildet er plötzlich den gesuchten Ausdruck (ja er scheint sich ihm spontan von selbst zu bilden) und **lux facta est**. Er genießt nun für einen Augenblick das ästhetische Lustgefühl oder das Lustgefühl am Schönen. Das Häßliche mit dem entsprechenden Unlustgefühl war die ästhetische Tätigkeit, der es nicht gelang, das Hindernis zu überwinden; das Schöne ist die ausdrückende Tätigkeit, die sich nun triumphierend offenbart.

Wir haben dieses Beispiel aus dem Gebiet des Wortes gewählt, da es am leichtesten zu überprüfen ist, denn wenn wir auch nicht alle und nicht oft zeichnen oder malen, sprechen müssen wir alle. Wenn nun ein anderes Individuum, das wir B nennen wollen, diesen Ausdruck beurteilen und entscheiden soll, ob er schön oder häßlich sei, so wird er dies nicht anders können, als indem er sich auf den Gesichtspunkt des A stellt und mit Hilfe des physischen Zeichens, das A hervorgebracht hat, denselben Vorgang in sich wiederholt. Wenn A klar gesehen hat, so wird auch B, der sich in seinen Gesichtspunkt versetzt hat, klar sehen und wird jenen Ausdruck als schön empfinden. Wenn A nicht klar gesehen hat, so wird auch B nicht klar sehen und wird jenen Ausdruck, und zwar in Übereinstimmung mit A, als mehr oder minder häßlich empfinden.

Unmöglichkeit divergierender Urteile

Man bemerkt, daß wir zwei andere Fälle nicht in Betracht gezogen haben: daß A klar gesehen und B trübe sieht oder, daß A trübe gesehen und B klar sieht. Diese beiden Fälle sind, philosophisch betrachtet, unmög-

lich. Die ausdruckgebende Tätigkeit ist, eben weil sie Tätigkeit ist, kein Spiel der Laune, sondern eine geistige Notwendigkeit. Dasselbe ästhetische Problem läßt sich nur in einer einzigen Weise lösen, die gut ist. Unzweifelhaft scheinen die Tatsachen dieser Deduktion zu widersprechen. Werke, die dem Künstler „schön“ schienen, werden von anderen, den Kritikern, als „häßlich“ bezeichnet; Werke, mit denen der Künstler unzufrieden war, die er für unvollkommen oder verfehlt hielt, werden hingegen als „schön“ und „vollkommen“ anerkannt. Aber das will nichts anderes sagen, als daß einer der beiden Teile unrecht hat: entweder der Kritiker oder der Künstler, oder im einen Fall der Künstler und im anderen der Kritiker. In der Tat gibt sich der Erzeuger des Ausdrucks nicht immer genau Rechenschaft über das, was in seinem Geiste vorgeht. Die Eile, die Eitelkeit, die Unüberlegtheit, die theoretischen Vorurteile lassen es uns oft aussprechen und es uns selbst aufs Wort glauben, daß unsere Werke schön seien, die wir, wenn wir uns wirklich in uns versenken würden, als häßlich erkennen würden, wie sie es in Wahrheit sind; so der arme Don Quichote, der, als er seinen Pappendeckelhelm geflickt hatte, so gut er konnte, sich wohl hütete, ihn aufs neue mit einem tüchtigen Schwerthieb zu erproben, sondern ihn, wie sein Autor sagt, ohne weiteres „**por celada finisima de encaxe!**“ erklärte und behielt. Und in anderen Fällen verwirren die gleichen Gründe oder die entgegengesetzten aber analogen das Bewußtsein des Künstlers und bewirken, daß er das, was er gut gemacht hat, schlecht wertet oder versucht, das zu zerstören und schlecht zu verändern, was er im spontanen künstlerischen Impuls gut gemacht hat. In gleicher Weise bewegen die Eile, die Trägheit, der Mangel an Überlegung, die theoretischen Vorurteile, die persönlichen Sympathien oder Gegnerschaften und andere Motive solcher Art bisweilen die Kritiker, ein Werk für häßlich zu erklären, das schön ist, und ein Werk für schön zu erklären, das häßlich ist, und das sie auch als solches empfinden würden, wenn sie jene verwirrenden Motive beiseite täten und es nicht den Nachkommen, die sorgfältigere, gewissenhaftere, leidenschaftslosere Richter sind, überlassen würden, den Preis zu erteilen oder die von ihnen verweigerte Gerechtigkeit zu vollziehen.

Identität von Geschmack und Genie

Aus diesen Ausführungen folgt, daß die urteilende Tätigkeit, welche kritisiert und das Schöne erkennt, die gleiche Tätigkeit ist, die es hervorbringt. Der Unterschied liegt nicht in der Tätigkeit selbst, sondern in

der Verschiedenheit der Umstände; darin, daß es sich das eine Mal um eine ästhetische Produktion, das andere Mal um eine ästhetische Reproduktion handelt. Die urteilende Tätigkeit wird Geschmack genannt, die produktive Genie: Genie und Geschmack sind demnach wesentlich identisch.

Eine Ahnung dieser Identität offenbart sich in den so gewöhnlichen Bemerkungen, daß der Kritiker etwas vom Künstler haben und daß der Künstler Geschmack haben müsse; oder daß es einen aktiven Geschmack gäbe (der produziert) und einen passiven Geschmack (der reproduziert). Allerdings wird dem durch andere, ebenso geläufige Bemerkungen widersprochen. Wenn man z. B. von einem Geschmack ohne Genie spricht, oder von einem Genie ohne Geschmack. Solche Bemerkungen würden sinnlos sein, wenn sie nicht auf quantitative Unterschiede anspielen würden; man nennt nämlich „Genies ohne Geschmack“ jene, die Kunstwerke erzeugen, die in den wesentlichen Punkten richtig aufgefaßt und in den unwesentlichen nachlässig und fehlerhaft sind. Dagegen Leute von „Geschmack ohne Genie“ solche, die zwar einzelne oberflächliche Vorzüge zu erreichen wissen, aber nicht die notwendige Kraft zu einer gewaltigen künstlerischen Synthese haben. Man kann leicht auch andere ähnliche Sätze analog erklären. Aber die Annahme einer wesentlichen Differenz zwischen Geschmack und Genie, zwischen künstlerischer Produktion und Reproduktion würde die Mitteilung und das Urteil undenkbar machen. Wie könnte man über das urteilen, was uns fremd bleibt? Wie könnte das, was von einer gegebenen Tätigkeit produziert ist, durch eine wesentlich verschiedene Tätigkeit beurteilt werden? Der Kritiker mag ein kleines Genie sein, der Künstler ein großes; der eine die Kraft von zehn haben, der andere die von hundert; der erste mag, um sich zu einer gegebenen Höhe zu erheben, der Hilfe des zweiten bedürfen: aber die Natur beider muß die gleiche sein. Um Dante zu beurteilen, müssen wir uns zu seiner Höhe erheben; empirisch sind natürlich wir nicht Dante, noch Dante wir; aber in dem Augenblick der Betrachtung und des Urteils ist unser Geist völlig eins mit dem seinen und in diesem Augenblick sind Dante und wir eins. In dieser Identität liegt die Möglichkeit, daß unsere kleinen Seelen ein Echo, eine Resonnanz der großen werden und groß werden mit ihnen in der Universalität des Geistes.

Analogie mit den anderen Tätigkeiten

Beiläufig wollen wir bemerken, daß das, was wir vom ästhetischen Urteil gesagt, für jede Tätigkeit und für jedes Urteil gilt. In der gleichen

Weise vollzieht sich die wissenschaftliche, die ökonomische, die ethische Kritik. Um uns bei der letztgenannten aufzuhalten: nur wenn wir uns im Geist in die gleiche Lage versetzen, in der ein Mensch sich befand, der einen bestimmten Entschluß faßte, können wir beurteilen, ob jener Entschluß sittlich oder unsittlich war. In jeder anderen Weise bliebe uns eine Handlung unverständlich und darum auch unmöglich zu beurteilen. Ein Mörder kann ein Scheusal sein oder ein Held; und wenn das bis zu einem gewissen Maß für die soziale Verteidigung gleichgültig ist, die den Helden und das Scheusal zur gleichen Strafe verurteilt, so ist es doch nicht gleichgültig für den, der vom sittlichen Gesichtspunkt unterscheiden und urteilen will; und er kann sich daher nicht der Aufgabe entschlagen, den individuellen psychologischen Vorgang im Mörder in sich zu reproduzieren, um die wahre Gestalt, nicht nur die juridische, sondern die sittliche seiner Handlung zu bestimmen. Auch in der Ethik hat man bisweilen von einem „Geschmack“, von einem „sittlichen Takt“ gesprochen, der dem entspräche, was man gewöhnlich „sittliches Bewußtsein“ nennt, das heißt der Tätigkeit des guten Willens selbst.

Kritik des ästhetischen Absolutismus (Intellektualismus) und Relativismus

Die gegebene Erklärung des ästhetischen Urteils oder der Reproduktion gibt sowohl den Absolutisten als den Relativisten zugleich recht und unrecht; denen, die da behaupten, daß es einen absoluten Geschmack gäbe, wie denen, die ihn leugnen.

Die Absolutisten, die behaupten, daß man das Schöne beurteilen könne, haben recht; aber die Theorie, auf die sie ihre Behauptung stützen, ist unhaltbar. Sie fassen das Schöne, das heißt den ästhetischen Wert als etwas auf, was außerhalb der ästhetischen Tätigkeit liegt: als einen Begriff oder ein Modell, das der Künstler in seinem Werk verwirklicht und dessen der Kritiker sich bedient, um das Werk selbst zu beurteilen. Diese Begriffe und Modelle in der Kunst gibt es nicht: als man verkündete, daß jedes Kunstwerk nur nach sich selbst zu beurteilen sei und sein Modell in sich habe, verkündete man die Nichtexistenz der objektiven Modelle der Schönheit, ob diese nun intellektuelle Begriffe oder „Ideen“ seien, die im metaphysischen Himmel schweben.

Und indem sie dies verkünden, haben ihre Gegner, die Relativisten, vollkommen recht und bedeuten einen Fortschritt. Nur daß sie ihrerseits

die Richtigkeit ihres Satzes über Gebühr erweitern oder auf eine falsche Theorie stützen. Der Satz „über den Geschmack läßt sich nicht streiten", bedeutet für sie, daß der Ausdruck gleicher Natur sei mit Lust und Unlust, die jeder nach seiner Art empfindet und über die sich nicht streiten läßt. Aber Lust und Unlust sind, wie wir wissen, organische Empfindungen; und infolgedessen gelangen die Relativisten dahin, die besondere Natur des ästhetischen Vorganges zu leugnen, indem sie wieder einmal Ausdruck und Eindruck verwechseln.

Die richtige Lösung liegt in der Verwerfung des Relativismus oder Psychologismus, sowie des falschen Absolutismus und in der Erkenntnis, daß das Kriterium des Geschmacks zwar absolut ist, daß aber diese seine absolute Qualität nicht die des Verstandes ist, der sich in Gedankenreihen entwickelt: sondern die anschauliche Absolutheit der Phantasie. Wir erkennen als schön jeden Akt der ausdrückenden Tätigkeit, der wirklich ein solcher ist, und als häßlich jeden Vorgang, in dem die ausdruckgebende Aktivität und die Passivität in ungelöstem und ungeordnetem Streit geblieben sind.

Kritik des relativen Relativismus

Zwischen den Absolutisten und Relativisten (deren Widerstreit nicht nur der Ästhetik angehört, sondern auch in der Ökonomie wieder auftritt) gibt es eine dritte Meinung, die man die der relativen Relativisten nennen könnte. Diese behaupten wohl die Existenz absoluter Werte auf anderen Gebieten, wie z. B. in der Logik und Ethik, leugnen sie aber auf dem ästhetischen Gebiet. Daß man über Wissenschaft und Sittlichkeit streitet, das scheint ihnen natürlich und recht; die Wissenschaft beruhe auf dem allgemeinen Begriff, der allen Menschen gemein ist, und die Sittlichkeit auf der Pflicht, die gleichfalls ein Gesetz der menschlichen Natur ist; aber nicht so die Kunst, die auf der Phantasie beruht. Nun ist aber erstens die Tätigkeit der Phantasie eine allgemeine und gehört ebensogut zur menschlichen Natur, wie der logische Begriff und die praktische Pflicht; dann aber ist vor allem gegen die angeführte Mittelmeinung ein vernichtender Einwand zu erheben: Wird die Absolutheit der Phantasie geleugnet, so wird damit auch die der intellektuellen oder begriffsmäßigen Wahrheit und damit weiterhin auch die der Sittlichkeit geleugnet. Hat die Sittlichkeit denn nicht die logischen Distinktionen zur Voraussetzung? Und wie können die Distinktionen zu unserer Erkenntnis gelangen außer in Worten und Ausdrücken, das heißt in Formen, die der Phantasie

angehören? Sobald man die Absolutheit der Phantasie nimmt, wankt das Leben des Geistes in seinem Grunde.

Einwand auf Grund des Wechselns der Reizmittel und des Organismus

Dennoch ist die Verschiedenheit der Urteile eine Tatsache, an der man nicht zweifeln kann. Die Menschen sind uneins in ihren logischen, sittlichen, ökonomischen Wertungen; ebenso uneins oder noch mehr in den ästhetischen Wertungen. Wenn einige der oben angeführten Gründe (die Eile, die Vorurteile, die Leidenschaften usw.) die Bedeutung dieser Uneinigkeit verringern, so heben sie sie darum nicht auf. Wir haben, als wir von den Reizmitteln der Reproduktion sprachen, einen Vorbehalt gemacht, eine Vorsicht angewendet: wir haben gesagt, daß die Reproduktion stattfindet, wenn alle anderen Bedingungen die gleichen bleiben. Bleiben diese Bedingungen wohl die gleichen? Entspricht diese Annahme der Wirklichkeit?

Es scheint, daß dem nicht so sei. Um mit Hilfe eines geeigneten physischen Reizmittels einen Eindruck mehrere Male hervorzurufen, ist es nötig, daß das physische Reizmittel sich nicht verändere und daß der Organismus sich in dem gleichen psychologischen Zustand befinde, in dem er war, als er den Eindruck empfing, der reproduziert werden soll. Nun ist es eine Tatsache, daß das physische Reizmittel sich beständig verändert und desgleichen auch der psychologische Zustand.

Die Ölgemälde werden schwarz, die Farben der Fresken verbleichen, Statuen verlieren Nasen, Hände und Beine, die Architekturen verwittern oder verfallen gänzlich oder zum Teil, die Tradition für die Aufführung eines Musikstückes geht verloren, der Text eines Dichters wird durch schlechte Abschreiber oder schlechte Drucke verdorben. Das sind deutliche Beispiele der Veränderungen, die sich tagtäglich an den physischen Objekten oder Reizmitteln vollziehen. Was den psychologischen Zustand betrifft, so wollen wir uns nicht bei dem Fall aufhalten, daß Menschen taub oder blind werden, das heißt ganze Reihen psychischer Eindrücke verlieren; denn das ist nur ein besonderer Fall und von untergeordneter Bedeutung gegenüber der grundlegenden, täglichen, unvermeidlichen Erscheinung, daß die Gesellschaft um uns und die inneren Bedingungen unseres individuellen Lebens sich unaufhörlich verändern. Die phonischen Äußerungen, wie z. B. die Worte und Verse von Dantes Göttlicher Komödie müssen auf einen italienischen Staatsbürger, der sich im dritten Rom mit Politik

beschäftigt, einen ganz anderen Eindruck machen als etwa auf einen wohlunterrichteten und begabten Zeitgenossen des Dichters. Bei demselben individuellen Dichter kann ein Gedicht, das er in der Jugend verfaßt, doch unmöglich den gleichen Eindruck machen, wenn er es im Greisenalter unter völlig veränderten psychischen Bedingungen wieder liest. Die Madonna Cimabues ist noch immer in Santa Maria Novella; aber sagt diese Madonna dem Besucher von heute dasselbe wie den Florentinern des 13. Jahrhunderts? Und wenn auch die Zeit sie nicht geschwärzt hätte, müßte der Eindruck nicht dennoch ein vollkommen verschiedener sein?

Kritik der Einteilung der Zeichen in natürliche und konventionelle

Es ist wahr, daß einige Ästhetiker zwischen Reizmitteln und Reizmitteln zu unterscheiden suchten; und zwar zwischen natürlichen Zeichen und konventionellen, von denen den ersteren eine konstante Wirkung und auf alle zukäme, den letzteren nur eine solche für beschränkte Kreise. „Natürliche Zeichen" wären z. B. die der Malerei, „konventionelle" die Worte der Poesie. Aber der Unterschied zwischen beiden ist nur ein gradueller. Viele Male ist behauptet worden, daß die Malerei eine Sprache sei, die jeder verstehe; im Gegensatz zur Poesie: Leonardo sah darin eines der Vorrechte seiner Kunst, daß sie „nicht der Dolmetscher brauche in verschiedenen Sprachen wie die Literatur", und daß sie Menschen und Tieren genüge; und er erzählt die Anekdote vom Bilde eines Familienvaters, „das die kleinen Kinder, die noch in den Windeln waren, liebkosten und desgleichen der Hund und die Katze desselben Hauses". Aber andere Anekdoten, wie die von den Wilden, die die Figur eines Soldaten für die eines Bootes hielten, oder vor dem Porträt eines Mannes zu Pferd glaubten, daß er nur ein Bein habe, müssen den Glauben an die kunstverständigen Säuglinge, Hunde und Katzen erschüttern. Zum Glück sind gar keine schwierigen Untersuchungen notwendig, um zu erkennen, daß die Bilder gerade wie die Poesie ihre Wirkung nur auf vorbereitete Seelen ausüben. Es gibt keine „natürlichen" Zeichen: alle Zeichen sind in gleicher Weise konventionell, das heißt historisch bedingt.

Die Überwindung der Verschiedenheit

Wie will man nun, wenn die Dinge so liegen, erreichen, daß der Ausdruck durch den physischen Gegenstand reproduziert werde? Wie die gleiche Wirkung erreichen, wenn die Bedingungen nicht mehr die gleichen

sind? Sollte es nicht scheinen, als ob man schließen müßte, daß die Ausdrücke trotz den zu eben diesem Zweck geschaffenen physischen Instrumenten unreproduzierbar sind; und daß das, was man Reproduktion nennt, in stets neuen Ausdrücken besteht?

Dieser Schluß wäre in der Tat unvermeidlich, wenn die Verschiedenheit der physischen und psychischen Bedingungen wesentlich und an sich unüberwindlich wäre. Da aber die Unüberwindlichkeit nicht den Charakter der Notwendigkeit trägt, so müssen wir im Gegenteil schließen, daß „die Reproduktion stets stattfindet, so oft wir uns in die gleichen Bedingungen versetzen können, unter welchen das Reizmittel (das physisch Schöne) hervorgebracht wurde".

Und daß wir uns in diese Bedingungen versetzen können, das ist nicht nur eine abstrakte Möglichkeit, sondern wir versetzen uns tatsächlich unaufhörlich in sie. Das individuelle Leben, das die Gemeinschaft mit uns selbst (nämlich mit unserer Vergangenheit) bedeutet, und das soziale Leben, das die Gemeinschaft mit unseresgleichen ist, wären sonst nicht möglich.

Die Restaurierungen und die historische Interpretation

Was den physischen Gegenstand anbelangt, so bemühen sich die Paleographen und die Philologen, die die Texte in ihrer ursprünglichen Physiognomie herstellen, sowie die Leute, die Bilder und Statuen restaurieren und alle Arbeiter ähnlicher Gattung, dem physischen Objekt seine ganze ursprüngliche Energie zu erhalten oder wiederzugeben. Sicherlich, diese Bemühungen gelingen nicht immer oder gelingen nie vollständig, und es ist uns niemals oder so gut wie niemals gegeben, eine vollständige Restauration bis auf die kleinsten Einzelheiten zu erzielen. Aber das Unüberwindliche ist hier lediglich zufällig und nebensächlich, und wir können darüber nicht die günstigen Resultate verkennen, die erzielt werden.

Und desgleichen arbeitet die historische Interpretation daran, die psychologischen Bedingungen in uns wiederherzustellen, die sich im Verlaufe der Geschichte geändert haben; sie belebt das Tote, vervollständigt das Fragmentarische und lehrt uns die Art, ein Kunstwerk (ein physisches Objekt) so zu sehen, wie sein Urheber es im Augenblick sah, als er es erschuf.

Eine Bedingung der historischen Interpretation ist die Tradition, durch die es möglich wird, die zerstreuten Strahlen zu sammeln und in einem Brennpunkt zu vereinigen. Wir umgeben vermittelst des Gedächtnisses das physische Reizmittel mit all den Erscheinungen, unter

denen es entstand, und so machen wir es möglich, daß es auf uns wirkt, wie es auf seinen Schöpfer wirkte.

Wo die Tradition erloschen ist, da hört die Interpretation auf; dann bleiben die Erzeugnisse der Vergangenheit stumm für uns. So sind z. B. die Ausdrücke, die uns in den etruskischen oder messapischen Inschriften hinterlassen sind, für uns unerreichbar. So kann man die Ethnographen noch heute über einige Erzeugnisse der Kunst der Wilden streiten hören, ob sie Malereien oder Inschriften seien; dem Archäologen oder dem Prähistoriker gelingt es nicht immer, mit Sicherheit festzustellen, ob die Gebilde, die man auf den Keramiken einer bestimmten Gegend oder auf anderen Gebrauchswerkzeugen findet, religiösen oder profanen Inhalts sind. Aber das Aufhören der Interpretation so gut wie das der Restitution ist niemals eine Schranke, die definitiv unüberwindlich wäre: die Entdeckungen neuer historischer Quellen und neuer Arten, die alten besser auszubeuten, Entdeckungen, die täglich gemacht werden und von denen man hoffen darf, daß sie immer größer werden, gehen gerade auf die Wiedererweckung erloschener Traditionen aus.

Man kann allerdings nicht leugnen, daß die irrtümliche historische Interpretation bisweilen gleichsam Palimpseste erzeugt, indem sie uns neue Ausdrücke über den alten, künstlerischen Phantasien an Stelle historischer Reproduktionen gibt. Der sogenannte „Reiz der Vergangenheit“ hängt zum Teil von diesen unseren Ausdrücken ab, mit deren Gewebe wir die tatsächlichen historischen Ausdrücke überziehen. So hat man in den Werken der hellenischen Plastik die Ruhe und die heitere Lebensanschauung jener Völker entdecken wollen, die den allgemeinen Schmerz des Daseins so quälend empfunden haben; so wollte man in den Figuren der byzantinischen Heiligen sogar den „Schrecken des Jahres Eintausend“ sehen, jenen Schrecken, der doch nur ein Mißverständnis und eine von späten Gelehrten erfundene Legende ist. Aber die historische Kritik strebt dahin, diese Phantastereien immer mehr einzuschränken und den Gesichtspunkt, von dem aus die Dinge zu betrachten sind, mit Genauigkeit festzustellen.

Dank dem eben beschriebenen Prozeß leben wir in Gemeinschaft mit den anderen Menschen der Gegenwart wie der Vergangenheit; und weil wir bisweilen und sogar oft nur vor dem Unverstandenen und dem Mißverstandenen stehen, so müssen wir noch nicht schließen, daß wir, wenn wir eine Zwiesprache zu führen glauben, immer nur ein Selbstgespräch halten; ja, daß wir nicht einmal das Selbstgespräch zu wiederholen imstande sind, das wir ein früheres Mal mit uns geführt haben.

XVII

Die historische Kritik in der Literatur und in der Kunst — Ihre Wichtigkeit

Diese kurze Auseinandersetzung der Methode, durch welche die Wiederherstellung der ursprünglichen Bedingungen, unter denen das Kunstwerk erzeugt wurde und dadurch auch die Möglichkeit der Reproduktion und des Urteils erzielt wird, zeigt, wie überaus wichtig die Aufgabe der historischen Forschungen ist, die sich mit den Werken der Kunst und Literatur beschäftigen, wie wichtig das ist, was man gewöhnlich die „historische Methode“ oder die „historische Kritik“ in Literatur und Kunst nennt.

Ohne die Tradition und historische Kritik würde der Genuß aller oder fast aller Kunstwerke, die die Menschheit einmal hervorgebracht, unwiederbringlich verloren gehen. Wir stünden nicht hoch über den Tieren, die in der bloßen Gegenwart und in einer ganz nahen Vergangenheit aufgehen. Toren sind es, die den verachten oder verlachen, der einen authentischen Text wiederherstellt, der den Sinn der Worte und den Sprachgebrauch erklärt, der die Zustände untersucht, in denen ein Künstler lebte und alle jene Arbeiten vollbringt, die die Züge und das ursprüngliche Kolorit eines Kunstwerkes wieder aufleben lassen.

Bisweilen soll das verächtliche oder absprechende Urteil die vermeintliche oder bewiesene Nutzlosigkeit so vieler Forschungen für das richtige Verständnis eines Kunstwerkes treffen. Hiegegen ist zunächst zu bemerken, daß die historischen Forschungen nicht nur dem einen Zweck dienen, uns zur Reproduktion und Beurteilung künstlerischer Werke zu verhelfen: die Biographie eines Schriftstellers oder Künstlers z. B. und die Untersuchung der Sitten einer Zeit haben auch ein Ziel und ein Interesse an sich. Will man aber auf jene historischen Forschungen anspielen, die scheinbar kein Interesse irgend welcher Art gewähren und keinem Zwecke dienen, so muß gesagt werden, daß auch der Geschichtsforscher sich oft mit der wenig ruhmbringenden, aber äußerst nützlichen Arbeit abgeben muß, wie es das bloße Verzeichnen von Tatsachen ist, die zwar zunächst formlos, unzusammenhängend und bedeutungslos bleiben, aber gleichsam ein Reservoir und ein Schacht für den künftigen Historiker sind, oder wer immer sonst ihrer irgendwie bedürfen wird. In einer Bibliothek werden auch solche Bücher aufgestellt und auf den Zetteln verzeichnet, die niemand zu lesen begehrt, nach denen aber doch das eine

oder das andere Mal gefragt werden könnte. Sicherlich so wie ein verständiger Bibliothekar der Erwerbung und Katalogisierung jener Bücher den Vorzug gibt, von denen er voraussieht, daß sie die meisten und besten Dienste leisten werden, so haben auch verständige Forscher eine Witterung dafür, was aus dem Tatsachenmaterial, das sie durchsuchen, dienlich ist oder am leichtesten dienlich werden kann, während andere Minderverständige, Minderbegabte, Ungeduldigere unnützes Zeug, Abfall und Schnitzel anhäufen und sich in Spitzfindigkeiten und kleinlichen Erörterungen verlieren. Das aber ist eine Frage der Ökonomie der Forschung und geht uns hier nichts an. Das geht höchstens den Meister an, der die Aufgabe stellt, den Herausgeber, der den Druck bezahlt, und den Kritiker, der die Forschungsarbeiter zu loben oder zu tadeln berufen ist.

Es ist andererseits klar, daß alle historischen Forschungen, die auf die Beleuchtung und auf das Verständlichmachen eines Kunstwerkes verwendet werden, an sich noch nicht genügen, es in unserem Geist wieder auferstehen zu lassen und uns seine Beurteilung zu ermöglichen. Guter Geschmack und eine rege, wohlgeübte Phantasie sind die Voraussetzung fruchtbringender Forschungen. Die größte historische Gelehrsamkeit kann mit rohem oder sonst mangelhaftem Geschmack verbunden sein, mit einer Phantasie, der es an Regsamkeit gebricht, mit einem trockenen und kalten Gemüt, dem das Verständnis der Kunst versagt ist. Welches ist das geringere Übel? Große Gelehrsamkeit mit mangelhaftem Geschmack oder ein natürlicher Geschmack bei großer Unwissenheit? Diese Frage ist oft aufgeworfen worden, und es dürfte schwer fallen, sie zu lösen, da man von zwei Übeln immer am liebsten keines hätte; dem bloß Unterrichteten wird es niemals gelingen, mit den großen Geistern in innige Verbindung zu kommen, und er wird ewig durch die Höfe, die Treppen und die Vorräume ihrer Paläste kreisen; der Wohlbegabte, dem es an Wissen fehlt, schreitet entweder gleichgültig an Meisterwerken vorüber, die ihm nicht zugänglich sind, oder anstatt die Kunstwerke so aufzufassen, wie sie tatsächlich aufzufassen sind, erfindet er deren neue in seiner Phantasie: die *Arbeitsamkeit* des ersten vermag wenigstens die anderen zu erleuchten, während die *Genialität* des zweiten ganz unfruchtbar bleibt. Wie sollte man also nicht von diesem Gesichtspunkt aus, dem kollektiven und sozialen Gesichtspunkt, den ersten dem zweiten vorziehen? Den gewissenhaften Gelehrten dem unvollkommenen Genie?

Die Kunst- und Literaturgeschichte — Ihre Unterscheidung von der historischen Kritik und vom ästhetischen Urteil

Von jenen historischen Arbeiten, die die Kunstwerke wohl heranziehen, aber für Zwecke, die abseits liegen (Biographien, Kulturgeschichte, religiöse und politische Geschichte usw.), sowie von jenen historischen gelehrten Arbeiten, die nur den Zweck haben, die ästhetische Synthese der Reproduktion vorzubereiten, muß man die Geschichte von Kunst und Literatur sorgfältig unterscheiden.

Was nun die erstgenannten Arbeiten betrifft, so brauchen wir die Sache nicht weiter zu verfolgen: der Unterschied solcher Werke von der Kunst- und Literaturgeschichte liegt auf der Hand. Diese hat die Kunstwerke selbst zum Gegenstand, jene rufen die Kunstwerke auf und befragen sie, aber nur als Zeugen, um von ihnen die Wahrheit über andere Vorgänge nicht ästhetischer Natur zu erfahren. Minder tiefgehend könnte der Unterschied zwischen der gelehrten Arbeit, die es sich zur Aufgabe stellt, das Verständnis der Kunstwerke zu erhellen, und zwischen der Kunst- und Literaturgeschichte scheinen. Dennoch ist er auch hier ein sehr großer. Jene Gelehrtenarbeit, jene Vorbildung ist einfach darauf gerichtet, einen inneren Vorgang, nämlich eine ästhetische Reproduktion hervorzurufen. Die Kunst- und Literaturgeschichte hingegen entsteht erst, nachdem eine solche Reproduktion stattgefunden hat; sie bedeutet demnach eine Arbeit, die über sie hinausgeht.

Die Aufgabe der Kunst- und Literaturgeschichte ist, wie jeder Geschichte, uns genau zu sagen, welche Vorgänge sich in Wirklichkeit ereignet haben, und zwar welche künstlerischen und literarischen Vorgänge. Wer, nachdem er die notwendige historische Bildung sich angeeignet hat, ein Kunstwerk in sich reproduziert und genießt, der kann ein einfacher Mensch von Geschmack bleiben oder allenfalls die eigene Empfindung durch einen Ausruf „wie schön!" oder „wie häßlich!" zum Ausdruck bringen: er wird darum noch nicht ein Kunst- oder Literarhistoriker. Um dies zu werden, muß er auf die einfache Reproduktion einen zweiten inneren Vorgang folgen lassen. Und welcher ist dieser zweite Vorgang? Es ist wiederum ein Ausdruck und zwar: der Ausdruck der erfolgten Reproduktion; es ist die historische Schilderung, Auseinandersetzung oder Darstellung. Zwischen dem Menschen von Geschmack und dem Historiker ist also folgender Unterschied: daß der erste lediglich das Kunstwerk wieder in sich hervorruft, der zweite, nachdem er es hervorgerufen, dies auch zur

Darstellung bringt. Die Kunst- und Literaturgeschichte ist daher ein (historisches) Kunstwerk über ein oder mehrere andere Kunstwerke.

Die Bezeichnung Kunstkritiker oder Literaturkritiker wird in verschiedenem Sinne gebraucht: bisweilen sind sie auf den Gelehrten angewendet, der im Dienst der Literatur arbeitet, bald wieder auf den Historiker, der die Kunstwerke der Vergangenheit in ihrer Wirklichkeit darstellt, und oft auch auf beide. Bisweilen versteht man unter dem Kritiker im engeren Sinne den, der die Werke der zeitgenössischen Literatur beurteilt und beschreibt, und unter dem Historiker denjenigen, der sich mit den Werken einer mehr vergangenen Literatur beschäftigt. Aber all dies ist nur Sprachgebrauch und beruht auf bloß empirischen Unterscheidungen, die man vernachlässigen kann. Ein wahrer Unterschied besteht zwischen dem Unterrichteten, dem Menschen von Geschmack und dem Kunsthistoriker; Worte, die gleichsam drei aufeinanderfolgende Arbeitsstadien bezeichnen, von denen jedes relativ unabhängig ist, nämlich unabhängig vom folgenden, aber nicht vom vorhergehenden. Es gibt, wie wir gesehen haben, einfach unterrichtete Leute, die in keinem hervorvorragenden Grad die Fähigkeit besitzen, ein Kunstwerk zu verstehen; Leute, die unterrichtet sind und Geschmack haben, aber ihrerseits unfähig sind, auch nur eine Seite von Kunst- oder Literaturgeschichte zu formulieren, während der wahre Historiker als notwendige Vorstufen den Gelehrten und den Mann von Geschmack in sich einschließen und neben den Qualitäten dieser auch noch die Fähigkeit der historischen Darstellung besitzen muß.

Die Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte

Die Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte bietet Probleme und Schwierigkeiten, von denen einige aller Geschichte gemeinsam sind, andere speziell der Kunst- und Literaturgeschichte eigentümlich sind.

Man pflegt die Geschichte einzuteilen in Menschengeschichte, Naturgeschichte und Geschichte, die aus beiden vorhergehenden gemischt ist. Wir unterlassen es hier, diese Einteilung auf ihre Stichhaltigkeit zu prüfen. Es ist jedenfalls klar, daß die Kunst- und Literaturgeschichte zur erstgenannten Art gehört, da sie sich mit einer geistigen Aktivität, also mit etwas, was dem Menschen eigentümlich ist, befaßt.

Kritik des Problems vom Ursprung der Kunst

Aus dieser Beobachtung ergibt sich als notwendige Folge, daß es absurd ist, die Frage nach dem Ursprung der Kunst als historisches Problem zu stellen. Man muß allerdings zunächst bemerken, daß man mit dem Ausdruck „Ursprung der Kunst" sehr verschiedene Dinge bezeichnen kann. „Ursprung" bedeutet sehr oft nichts anderes als Natur oder Wesen des künstlerischen Vorgangs: in diesem Fall ist das Problem ein wissenschaftliches oder philosophisches, eben das Problem, das unsere Abhandlung über die Ästhetik zu lösen versucht hat. In anderen Fällen hat man unter „Ursprung" ich weiß nicht was für eine ideale Genesis verstanden, die Forschung nach dem Sinn der Kunst, die Deduktion des künstlerischen Vorgangs aus irgend einem höchsten Prinzip, das Geist und Natur in sich einschließt: das ist ein metaphysisches Problem und unseres Erachtens ein Problem, das es gar nicht gibt, das nur imaginärer Natur ist. Wenn aber jemand im prägnanten Sinn danach forschen wollte, in welcher Weise die künstlerische Funktion sich historisch gebildet und entwickelt hat, der würde das Opfer eines Mißverständnisses. Wenn der Ausdruck die erste Form des Bewußtseins ist, wenn es der Schritt ist, durch den das Tier sich in den Menschen verwandelt, wenn es die menschliche Epigenesis ist, wie kann man den historischen Ursprung dessen suchen, was nicht von der Natur hervorgebracht ward und selbst die Voraussetzung der menschlichen Geschichte bildet? Wie die historische Entstehung dessen suchen wollen, was das schöpferische Moment der Wirklichkeit selbst ist? Das Mißverständnis entstand dadurch, daß man die Kunst mit den menschlichen Einrichtungen verglich, die sich in der Tat im Laufe der Geschichte gebildet haben und in ihrem Lauf wieder geschwunden sind oder schwinden können. Zwischen dem ästhetischen Vorgang und einer menschlichen Einrichtung, wie etwa der monogamischen Ehe oder des Lehenswesens, herrscht ein Unterschied, den man in gewissem Sinn dem zwischen dem einfachen Körper und dem zusammengesetzten der Chemie vergleichen könnte: die Entstehung des einfachen Körpers, des Elementes läßt sich nicht angeben, sonst wäre es eben kein Element. Wenn man seine Entstehung entdeckt, hört es auf ein Element zu sein und wird eine Zusammensetzung.

Ein streng historisches Problem ist das des Ursprungs der Kunst allerdings dann, wenn damit die Frage nicht etwa nach der Entstehung der Funktion gemeint ist, sondern die nach dem wo und wann die Kunst

zum erstenmal erschien, zum mindesten in bedeutungsvoller Art, und an welchem Punkte oder in welcher Gegend des Erdkreises, an welchem Punkte oder in welcher Epoche seiner Geschichte? Also nicht mehr das Problem ihrer Ursprungs, wohl aber das ihrer ältesten oder primitivsten Geschichte. Dieses Problem ist eins mit dem Erscheinen der menschlichen Kultur auf der Erde; denn ein Mensch, der noch keine Anschauung hat und sich nicht ausdrückt, ist noch nicht Mensch. Um ein solches Problem zu lösen, fehlen uns sicherlich die Daten, nicht aber die abstrakte Möglichkeit, sowie es auf der anderen Seite Versuche einer Lösung und Hypothesen in Fülle gibt.

Das Kriterium des Fortschritts und die Geschichte

Jede Darstellung der menschlichen Geschichte hat den Begriff des Fortschritts zur Grundlage. Unter Fortschritt ist aber nicht das phantastische und metaphysische „Gesetz des Fortschritts“ zu verstehen, das die Geschlechter der Menschen mit unwiderstehlicher Kraft zu, man weiß nicht was für Zielen, führen soll, das die Geschichte in all ihren Teilen durchdringen und in jedem ihrer Schritte bestimmen soll: den Plan der Vorsehung, den wir erraten und in seiner Logik begreifen können sollen. Die Annahme eines Gesetzes solcher Art bedeutet die Aufhebung und Leugnung der Geschichte selbst, der Zufälligkeit und des empirischen Charakters, der den konkreten Vorgang von der Abstraktion unterscheidet. Und aus dem gleichen Grunde hat der Fortschritt auch nichts mit dem sogenannten „Gesetz der Evolution“ zu tun, welches entweder den konkreten Vorgang der Wirklichkeit bezeichnet, die sich entwickelt (das heißt eben Wirklichkeit ist), und dann ist sie kein Gesetz; oder sie ist ein Gesetz, dann fällt sie mit dem metaphysischen Gesetz des Fortschritts zusammen. Der Fortschritt ist nichts anderes als der Begriff der menschlichen Geistestätigkeit selbst, die die Materie, die die Natur ihr bietet, bearbeitet, ihre Hindernisse überwindet und sie ihren Zielen unterwirft.

Dieser Begriff des Fortschritts als der menschlichen Geistestätigkeit in ihrer Anwendung auf eine gegebene Materie ist der Gesichtspunkt des Historikers der Menschheit. Ein Historiker, der nicht einfach ein Zusammensteller zusammenhangloser Tatsachen, also ein einfacher Forscher, oder ein einfach berichtender Chronist ist, kann nicht die kleinste Erzählung menschlicher Ereignisse zusammenstellen, wenn er nicht einen ganz bestimmten Gesichtspunkt hat, das heißt eine eigene Idee von der Art, in welcher Weise das menschliche Problem, dessen Geschichte er schreibt,

sich lösen sollte. Aus der verworrenen und widerspruchsvollen Masse der rohen Tatsachen kann er zum historischen Kunstwerk nicht anders gelangen, als durch eben diesen seinen Urbegriff, der es ihm möglich macht, aus jener rohen und ungeordneten Masse eine bestimmte Darstellung herauszuschnitzen. Der Historiker einer sozialen Bewegung muß das Ziel kennen, auf welches die Bewegung sich bezieht; wer die Geschichte eines Volkes schreibt, wird seine Fortschritte und Rückschritte im Hinblick auf die Ideale der menschlichen Kultur schildern; wer die Geschichte einer Wissenschaft schreibt, die Fortschritte und Rückschritte dieser Wissenschaft im Hinblick auf das, was nach seiner Überzeugung in dieser Wissenschaft die Wahrheit ist.

Wir können uns hier nicht damit aufhalten, die Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit dieses subjektiven Kriteriums — das sich mit der größten Objektivität und Unparteilichkeit und Gewissenhaftigkeit im Zusammenstellen der tatsächlichen Daten verträgt, ja, ihre Grundlage ist — in jeder Darstellung der Geschichte der Menschheit und ihrer Werke und Handlungen zu beweisen. Es genügt, irgend ein historisches Werk zu lesen, um sogleich den Gesichtspunkt des Autors zu entdecken, wenn dieser ein Historiker ist, der den Namen verdient und weiß, was er schreibt. Es gibt liberale Historiker und reaktionäre, rationalistische oder katholische, was die politische oder soziale Geschichte anbelangt; metaphysische Historiker, empiristische, skeptische, idealistische, spiritualistische, was die Geschichte der Philosophie anbelangt. Rein historische Historiker gibt es nicht und kann es nicht geben. Hatten Thukydides und Polybios, Livius und Tacitus, Machiavelli und Guicciardini, Giannone und Voltaire und in unserem Jahrhundert Guizot und Thiers, Macaulay und Balbo, Ranke und Mommsen, hatten sie vielleicht keine politischen und sozialen Ansichten? Und in der Geschichte der Philosophie, von Hegel angefangen, der sie zuerst zur Höhe erhoben, bis zu Ritter, Zeller, Cousin oder Lewis und bis zu unserem Spaventa, wer von ihnen hätte nicht sein Kriterium des Fortschritts gehabt? Gibt es in der Geschichtsschreibung der Ästhetik selbst ein einziges Werk von irgend welchem Wert, das nicht vom Gesichtspunkt, sei es dieser oder jener metaphysischen Ästhetik (etwa der Hegelschen oder Herbartschen), oder von einem sensualistischen Gesichtspunkt oder von einem eklektischen geleitet wäre? Um der unausweichlichen Notwendigkeit des Parteinehmens zu entgehen, müßte der Historiker ein politischer oder wissenschaftlicher Eunuch werden; und die Geschichtsschreibung ist keine Aufgabe für Eunuchen. Die sind höchstens dazu gut,

jene dicken Bände nicht unnützlicher Gelehrsamkeit (elumbis atque fracta) zusammenzutragen, die man nicht ohne Grund eine Mönchsgelehrsamkeit nennt.

Wenn demnach der Begriff des Fortschritts als Gesichtspunkt, als Kriterium unvermeidlich ist, so ist das beste, was man tun kann, nicht zu versuchen, ihm zu entgehen, sondern sich ein möglichst wertvolles Kriterium zu wählen. Und dahin strebt jeder mit all seinen Kräften in der Zeit, in der er sich langsam und ernst die eigene Ansicht, die eigene Überzeugung bildet. Man glaube den Historikern nicht, die da vorgeben, die Tatsachen befragen zu wollen und nichts, absolut nichts Eigenes in sie hineinzutragen: das ist nur eine naive Selbsttäuschung; wenn sie wirklich Historiker sind, werden sie immer etwas Eigenes hineinlegen, auch ohne es zu bemerken; oder sie werden glauben, es vermieden zu haben, weil sie es nur zwischen den Zeilen angedeutet; das aber ist erst recht die eindringlichste und überzeugendste Art, seine Meinung den anderen beizubringen.

In der Kunst- und Literaturgeschichte gibt es keine einheitliche Fortschrittslinie

Des Kriteriums des Fortschritts kann also die Kunst- und Literaturgeschichte so wenig entraten, wie irgend eine andere Geschichte seiner entraten kann. Was ein gegebenes Kunstwerk wirklich ist, können wir nicht auseinandersetzen, ohne das künstlerische Problem festzustellen, das sein Schöpfer lösen sollte, und ohne anzugeben, ob ihm die Lösung gelungen ist oder inwieweit und warum er sie verfehlt hat. Aber das Kriterium des Fortschritts nimmt in der Kunst- und Literaturgeschichte eine ganz spezielle Form an, die von jener Form, welche es in der Geschichte der Wissenschaften annimmt, sehr verschieden ist, wie es eben der verschiedenen Natur des ästhetischen und des wissenschaftlichen Vorganges entspricht.

Die Geschichte der Wissenschaft können wir auf einer einzigen Linie von Fortschritt und Rückschritt darstellen. Die Wissenschaft ist der Begriff des Allgemeinen, und ihre Probleme lassen sich in einem einzigen gewaltigen System oder in einem Problem, das alle anderen umfaßt, zusammenfassen, unterordnen, beiordnen und vereinigen. Mit diesem einen Problem von der Natur der Wirklichkeit und der Erkenntnis haben alle Denker sich abgequält: indische Philosophen und griechische, christliche und mohammedanische, geschorene Häupter und Häupter im Turban, Häupter in Perrücken und Häupter im schwarzen Barett, wie Heine sagte; und es werden sich gleich den unseren die zukünftigen Geschlechter damit quälen. Aber die Kunst ist Anschauung, und die Anschauung ist Individualität,

und die Individualität wiederholt sich nicht. Es wäre daher ganz verfehlt, die Geschichte der künstlerischen Produktion des Menschengeschlechts auf einer einzigen fortschreitenden und rückschreitenden Linie darzustellen.

Die Geschichte der ästhetischen Produktion bildet gleichsam ein System von fortschreitenden Kreisen, von denen aber jeder sein eigenes Problem hat und nur im Hinblick auf dieses Problem einen Fortschritt kennt. Wenn viele sich an einem gleichen Stoff bemühen, ohne daß es ihnen gelingt, ihm die geeignete Form zu geben, sie aber wohl sich dieser Form nähern, dann sagt man, findet da ein Fortschritt statt; und wenn der kommt, der jenem Stoff die definitive Form gibt, dann sagt man, daß der Kreis geschlossen ist; und der Fortschritt ist zu Ende. Ein typisches Beispiel hierfür bietet der Fortschritt in der zersetzenden Bearbeitung der ritterlichen Stoffe in der Renaissance von Pulci bis Ariost. Wollte man noch weiter bei demselben Stoff beharren, so würde man nichts erreichen, als Wiederholungen oder Nachahmungen, Abschwächungen oder Übertreibungen, jedenfalls aber ein Verderben des schon Erreichten, das heißt also die Dekadenz, wie die Epigonen Ariosts es getan. Der Fortschritt beginnt erst dann, wenn ein neuer Kreis beginnt: Beispiel Cervantes, der offener und bewußter ironisch ist. Und worin bestand die allgemeine Dekadenz der italienischen Literatur am Ende des 16. Jahrhunderts, als darin, daß man nichts mehr zu sagen hatte und die schon gefundenen Motive wiederholte und übertrieb? Wenn die Italiener der genannten Epoche wenigstens gewußt hätten, ihrer Dekadenz Ausdruck zu geben, dann wären sie gar nicht ganz dekadent gewesen und hätten die literarische Bewegung, die in der Zeit ihrer Wiedererhebung einsetzte, antizipiert. Wo der Stoff nicht der gleiche ist, dort gibt es auch keinen fortschreitenden Kreis: weder bedeutete Shakespeare einen Fortschritt gegenüber Dante, noch Goethe gegenüber Shakespeare; sondern Dante bedeutete höchstens einen Fortschritt gegenüber den mittelalterlichen Verfassern von Visionen, sowie Shakespeare gegenüber den Dramenschreibern der elisabethinischen Zeit, und Goethe im Werther und im ersten Faust gegenüber den Schriftstellern des Sturm und Drang. Selbst die Kunst der wilden Völker ist als Kunst nicht geringer als die der kultiviertesten, sobald sie nur den Eindrücken des Wilden völlig entspricht.

Verfehlungen gegen dieses Gesetz

Gegen diese besondere Gestalt des Kriteriums des Fortschritts in der Kunst- und Literaturgeschichte haben viele gesündigt und sündigen viele

noch heute; es gibt Leute, die die Kindheit der italienischen Kunst in Giotto darstellen wollen und ihre Reife in Raffael und Tizian; als ob Giotto nicht etwas in sich Vollendetes gewesen wäre und in der Bearbeitung des Gefühlsstoffes, den er in seiner Seele trug, so vollkommen, als man nur sein konnte. Sicherlich war er nicht imstande, einen Körper zu zeichnen wie Raffael, noch ihm Farben zu geben wie Tizian; aber wäre vielleicht Raffael oder Tizian imstande gewesen „die Vermählung des heiligen Franz mit der Armut" oder „den Tod des heiligen Franz" zu schaffen wie Giotto? Der Geist des einen war noch nicht von jener blühenden körperlichen Entfaltung angezogen, die die Renaissance zu Ehren brachte und zum Gegenstand ihrer Studien machte; der Geist der anderen fand kein Interesse an gewissen Regungen von Zartheit und Glut, die den Menschen des 13. Jahrhunderts anzogen. Wie also da einen Vergleich anstellen, wo das Gemeinsame für den Vergleich mangelt?

An dem gleichen Fehler leiden die berühmten Einteilungen der Kunstgeschichte in die orientalische Periode, als die des Mißverhältnisses zwischen Form und Idee mit Übergewicht der ersteren, die klassische Periode oder die des Gleichgewichts von Form und Idee und die romantische oder Periode des abermals gestörten Gleichgewichts von Form und Idee, mit Übergewicht der letzteren; oder die Einteilung in die Periode der orientalischen Kunst oder der Unvollkommenheit der Form, der klassischen oder der Vollkommenheit der Form, und endlich die Zeit der romantischen oder modernen Kunst als der Periode der Vollkommenheit von Inhalt und Form. Wie man sieht, haben die Worte „klassisch" und „romantisch" neben so vielen anderen Bedeutungen auch die von historischen Perioden des Fortschritts oder Rückschritts in bezug auf die Verwirklichung, ich weiß nicht welchen „künstlerischen Ideals der Menschheit", annehmen müssen.

Man könnte den Unterschied zwischen der Kunst- und Literaturgeschichte auf der einen und der Geschichte der Wissenschaft auf der anderen Seite auch folgendermaßen formulieren: die Wissenschaft ist ein einziges Kunstwerk, an dem die ganze Menschheit im Verlauf der Jahrhunderte mitarbeitet; darum bildet sie einen einzigen fortschreitenden Kreis: die anderen Kunstwerke haben jedes ihr Problem und ihren Kreis. Und man könnte auch die Analogie sowie den Unterschied in der Geschichte der praktischen Aktivität des Menschen darstellen, in der die Gemeinsamkeit des menschlichen Ideals (die Freiheit des Geistes) eine allgemeine Kultur-

geschichte möglich macht, während eine Geschichte der individuellen Ziele, der lediglich ökonomischen Aktivität stets fragmentarisch und gleichsam biographisch bleibt. Aber der Hinweis darauf sei hier genug.

Eine andere Bedeutung des Wortes „Fortschritt“ in ästhetischen Dingen

Es gibt demnach keinen ästhetischen Fortschritt der Menschheit. Es wäre denn, man wollte unter ästhetischem Fortschritt nicht den eigentlich ästhetischen Fortschritt, sondern die stets wachsende Anhäufung unserer historischen Kenntnisse sehen, die uns mit den künstlerischen Erzeugnissen aller Völker und aller Zeiten zu sympathisieren befähigt oder, wie man sagt, unseren Geschmack erweitert. Der Unterschied erscheint bereits ein sehr großer, wenn man das 18. Jahrhundert, das so unfähig war, aus sich selbst herauszutreten, mit unserer Zeit vergleicht, die gleichzeitig die hellenische und römische Kunst und die byzantinische genießen kann, — die sie überdies viel richtiger und echter auffaßt als frühere Geschlechter, — und ebenso die mittelalterliche und die arabische und jene der Renaissance und des Cinquecento, die des Barock und die Kunst des 18. Jahrhunderts selbst; und die sich dabei noch immer mehr in die ägyptische, babylonische und etruskische und selbst in die vorgeschichtliche vertieft. Der Unterschied zwischen den Wilden und den Kulturmenschen liegt sicherlich nicht in den menschlichen Fähigkeiten; denn der Wilde hat wie der Kulturmensch Sprache, Intellekt, Religion und Sittlichkeit und ist ein vollkommener Mensch: er liegt nur darin, daß der Kulturmensch mit seiner theoretischen und praktischen Aktivität einen größeren Teil des Weltalls durchdringt und beherrscht. Wir können nicht mit Sicherheit behaupten, daß wir geistig kräftigere Menschen sind, als die Zeitgenossen z. B. des Perikles. Aber wer kann leugnen, daß wir reicher sind als sie? Reicher um einen großen Teil ihres eigenen Reichtums und jenes so viel anderer Völker und Generationen, von unserem eigenen Besitz abgesehen.

In einem anderen ebenfalls nicht ganz entsprechenden Sinn spricht man von einem ästhetischen Fortschritt, indem man damit die beobachtete Verfeinerung und die größere Kompliziertheit der Seelenzustände, die sich in den Kunstwerken der kultivierten Völker, gegenüber jenen der minder kultivierten Völker, der Barbaren und Wilden offenbaren. Hier liegt der Fortschritt in dem allgemeinen komplizierten Zustande der Gesellschaft, nicht aber in der künstlerischen Aktivität, für die der Stoff gleichgültig ist.

In einem dritten Sinn endlich kann man unter ästhetischem Fortschritt die größere Fülle an künstlerischen Anschauungen und die geringere Zahl unvollkommener oder dekadenter Werke verstehen, die die eine Epoche im Vergleich zu einer anderen hervorbringt. So kann man sagen, daß gegen Ende des 13. Jahrhunderts und gegen Ende des 15. in Italien ein ästhetischer Fortschritt, ein künstlerisches Wiedererwachen stattfand.

Dieses sind die wichtigsten Punkte, die man sich bei der Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte vor Augen halten muß.

XVIII

Ein Resümee der Untersuchung

Ein Blick auf den Weg, der hinter uns liegt, mag beweisen, daß unsere Abhandlung ihr Programm vollständig erschöpft hat. Nachdem wir das Wesen der anschaulichen oder ausdruckgebenden Erkenntnis, die mit dem ästhetischen oder künstlerischen Vorgang identisch ist, untersucht (I und II), und die andere Hauptform der Erkenntnis, nämlich die intellektuelle, sowie die sekundären Komplikationen dieser Erkenntnisformen charakterisiert hatten (III), ward es uns möglich, alle die verfehlten ästhetischen Theorien zu beurteilen, die aus der Verwechselung der verschiedenen Formen und aus der ungebührlichen Übertragung der charakteristischen Eigenschaften der einen auf die anderen entstehen (IV), wobei wir gleichzeitig die entgegengesetzten Irrtümer aufdeckten, denen wir in der Theorie der intellektuellen Erkenntnis und in der Geschichte begegnen (V). Indem wir nun dazu übergingen, das Verhältnis der ästhetischen Form zu den anderen nicht mehr theoretischen, sondern praktischen Aktivitäten des Geistes zu prüfen, haben wir die Eigentümlichkeit der praktischen Aktivität festgestellt und gezeigt, daß sie nach der theoretischen kommt: daher die Kritik des Einbruchs der praktischen Begriffe in die ästhetische Theorie (VI); und wir haben die beiden Formen der praktischen Aktivität als die ökonomische und ethische geschieden (VII), wobei wir zum Resultate gelangten, daß es außer den vier von uns analysierten, andere Formen des Geistes nicht gibt: Hieraus ergab sich die Verurteilung jeder metaphysischen Ästhetik (VIII). Und so wie es keine anderen geistigen Formen von gleichem Range gibt, so gibt es auch keine urspünglichen Unterabteilungen der vier festgestellten Formen und insbesondere nicht der ästhetischen Form. Daraus ergab sich die Unmöglichkeit von Klassen oder Gattungen des

Ausdrucks, sowie die Verwerfung der Rhetorik, als der Einteilung der Ausdrucksformen in einfache und geschmückte mit den entsprechenden Unterabteilungen (IX). Wie jede andere geistige Tätigkeit, verläuft der ästhetische Vorgang in der Psyche und ist vom Gefühl der Lust oder des Schmerzes begleitet; dies führte uns dazu, die Wertempfindungen im allgemeinen und die des ästhetischen Wertes oder des Schönen im besonderen zu untersuchen (X), die hedonistische Ästhetik in all ihren verschiedenen Erscheinungsformen und Komplikationen zu verwerfen (XI), und die lange Reihe pseudo-ästhetischer Begriffe, die sich in das ästhetische System eingeschmuggelt hatten, daraus zu vertreiben (XII). Von der ästhetischen Produktion kamen wir zu den Vorgängen der Reproduktion und haben zuerst den Vorgang der äußerlichen Fixierung des ästhetischen Ausdrucks zum Zweck der Reproduktion untersucht, das ist das sogenannte „physisch Schöne", das natürliche wie das künstlerische (XIII); und wir sind aus dieser Unterscheidung zur Kritik der Irrtümer gelangt, die auf der Verwechselung der physischen und der ästhetischen Seite der Erscheinungen beruhen (XIV); und haben die Bedeutung der künstlerischen Technik klargestellt, das heißt der Technik im Dienste der Reproduktion, und haben auf diese Weise zugleich die Einteilungen, Grenzen und Klassifikationen der einzelnen Künste, sowie das Verhältnis zwischen Kunst und Ökonomie, Kunst und Sittlichkeit beurteilen können (XV). Da weiterhin die Existenz der physischen Hilfsgegenstände zur vollen ästhetischen Reproduktion nicht genügt und dazu außerdem das Wiederhervorrufen der Bedingungen nötig ist, unter welchen das Reizmittel zum erstenmal wirkte, haben wir auch die Aufgabe der historischen Vorbildung untersucht, die dazu dient, uns mit den Werken der Vergangenheit in Gemeinschaft zu setzen und dem ästhetischen Urteil eine Grundlage zu liefern (XVI), um mit der Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte zu schließen, welche, nachdem die Reproduktion erreicht ist, daran geht, den Charakter und die Aufeinanderfolge der künstlerischen Werke darzustellen und einen anderen Vorgang befolgen muß, als die Geschichte der Wissenschaft, entsprechend der verschiedenen Natur von Kunst und Wissenschaft (XVII). Der ästhetische Vorgang ist an sich betrachtet worden, sowie in seinen Beziehungen zu den anderen Aktivitäten des Geistes, zu den Organvorgängen, zu den Naturvorgängen, zum Gedächtnis und zur historischen Bearbeitung; er ist also in all seinen Phasen an uns vorüber gezogen, bis er vom Subjekt zum Objekt geworden ist; vom Augenblick, in dem er entsteht, bis allgemach zu jenem, in dem er Stoff für die Geschichte wird.

Man kann wohl sagen, daß unsere Abhandlung über die Ästhetik ziemlich fleischlos scheint, wenn man sie äußerlich mit den dicken Bänden vergleicht, die man dieser Wissenschaft gewöhnlich gewidmet hat. Wenn man aber bedenkt, daß diese Bände zu neun Zehnteln mit Stoff erfüllt sind, der nicht hergehört, gleich den psychologischen oder metaphysischen Definitionen der pseudo-ästhetischen Begriffe (des Erhabenen, des Komischen, des Tragischen, des Humoristischen usw.) oder den Darstellungen der angeblichen ästhetischen Zoologie, Botanik und Mineralogie und der ästhetisch gewerteten Weltgeschichte; und daß man zuletzt, und zwar meist verstümmelt, die ganze konkrete Kunst- und Literaturgeschichte hineingezerrt hat, mit Urteilen über Homer und Dante, Ariost und Shakespeare, Beethoven und Rossini, Michelangelo und Raffael, dann wird unsere Abhandlung nicht nur nicht länger allzu fleischlos erscheinen, sondern im Gegenteil viel ausgedehnter als die anderen; die überdies zumeist die schwierigeren Probleme, die im eigentlichen Sinne ästhetisch sind und mit denen wir uns zu bemühen uns verpflichtet gefühlt, zum größten Teil auslassen oder höchstens flüchtig streifen.

Identität von Linguistik und Ästhetik

Wir haben somit die Ästhetik als „Wissenschaft des Ausdrucks“ nach jeder Richtung hin untersucht. Es bliebe uns nur noch übrig, den Untertitel „Allgemeine Linguistik“ zu rechtfertigen, den wir unserem Titel hinzugefügt, und den Satz aufzustellen und klarzumachen, daß die Kunstwissenschaft und die Sprachwissenschaft, die Ästhetik und die Linguistik nicht zwei getrennte, sei es untergeordnete, sei es beigeordnete, sei es nicht zusammengehörige Wissenschaften sind, sondern eine einzige Wissenschaft. Nicht als ob es dabei eine *besondere* Linguistik gäbe, sondern die gesuchte linguistische Wissenschaft, die *allgemeine* Linguistik ist, soweit sie überhaupt zur Wissenschaft und Philosophie gehört, nichts anderes als die Ästhetik. Wer sich mit allgemeiner Linguistik, mit wissenschaftlicher Linguistik beschäftigt, der beschäftigt sich mit ästhetischen Problemen und umgekehrt. Philosophie der Sprache und Philosophie der Kunst sind ein und dasselbe.

Und in der Tat, wenn die Linguistik eine von der Ästhetik *verschiedene* Wissenschaft sein sollte, dann dürfte sie nicht den *Ausdruck* zum Gegenstand haben, der eben der ästhetische Vorgang ist; der Nachweis, daß die Sprache *Ausdruck* ist, dürfte wohl überflüssig sein. Eine

Äußerung von Lauten, die nichts ausdrückt, ist keine Sprache: die Sprache ist artikulierter und abgegrenzter Laut zum Zweck des Ausdrucks. Wenn sie eine besondere Wissenschaft, ein Spezialstudium gegenüber der Ästhetik wäre, so müßte sie eine besondere Klasse von Ausdrücken zum Gegenstand haben; und wir haben bereits nachgewiesen, daß es keine Klassen von Ausdrücken gibt; und daß das Forschen nach solchen Klassen zu allen Zeiten vergeblich sein wird. Wem ist es je gelungen, wie sehr man sich auch darum bemüht hat, zwischen Sprache und Stil zu unterscheiden?

Aesthetische Formulierung der linguistischen Probleme — Natur oder Sprache

Die Probleme, die die Linguistik zu lösen strebt, und die Irrtümer, mit welchen sie sich abgemüht hat und noch abmüht, sind die gleichen, welche die ästhetische Wissenschaft beschäftigen und verwirren. Und es ist immer leicht und daher auch immer möglich, die wissenschaftlichen Fragen der Linguistik in ihre ästhetische Formulierung umzusetzen.

Die Streitfragen über das Wesen der Linguistik finden ihr Widerspiel in jenen, die sich über das Wesen der Ästhetik erhoben haben. So hat man darüber gestritten, ob die Linguistik eine historische oder eine wissenschaftliche Disziplin sei; nachdem man das Wissenschaftliche vom Historischen geschieden, fragte man, ob die linguistische Wissenschaft zu den Naturwissenschaften oder zu den psychologischen gehöre, wobei man unter den letzteren ebensowohl die eigentliche Psychologie wie die Geisteswissenschaften verstand. Dasselbe ist in der Ästhetik geschehen, die von einigen, welche den ästhetischen Ausdruck mit dem physischen verwechseln, als Naturwissenschaft angesehen wird; von anderen, die den Ausdruck mit dem Eindruck verwechseln, der ihm vorhergeht, als psychologische Wissenschaft; von anderen wieder, die die Möglichkeit einer Wissenschaft selbst leugnen, als eine Zusammenstellung historischer Tatsachen; bis man dahin gelangt, zu erkennen, daß sie zu den Wissenschaften von den menschlichen Aktivitäten oder Werten gehört, die die Wissenschaft vom Geiste bilden.

Der sprachliche Ausdruck oder das Wort ist sehr oft als ein Interjektionsvorgang erschienen, der in die Kategorie des sogenannten natürlichen Gefühlsausdrucks fällt, der Menschen und Tieren gemeinsam sei. Aber man entdeckte sehr bald, daß zwischen einem „Ach!", das lediglich eine physische Reflexerscheinung des Schmerzes ist, und einem Wort, ja

selbst zwischen jenem „Ach!“ und dem „Ach!“, als Wort gebraucht, ein Abgrund liegt. Man gab also die Interjektionstheorie (oder die „Ach-Ach“-Theorie, wie sie die deutschen Philologen scherzhaft nennen) auf und fand nun die der Assoziation oder Konvention, die unter den gleichen Einwand fällt, der den ästhetischen Assoziationismus im allgemeinen zerstört: das Wort ist eine Einheit und nicht eine Vielfältigkeit von Vorstellungen, und die Vielfältigkeit erklärt nicht, sondern setzt den zu erklärenden Ausdruck voraus. Eine Spielart des linguistischen Assoziationismus ist der imitative Assoziationismus: jene onomatopoetische Theorie, die die Philologen selbst als die Wauwautheorie verspotten, oder die der Nachahmung des Hundegebells, von dem der Hund nach den Onomatopoisten seinen Namen hätte.

Die in unserer Zeit gebräuchlichste Theorie besteht (wenn sie nicht geradezu ein krasser Naturalismus ist) in einer Art Eklektik oder Miskulanz aus den verschiedenen vorhergehenden: Es wird angenommen, daß die Sprache zum Teil aus Interjektionen hervorgegangen sei, zum Teil aus Onomatopöen und zum Teil aus Konventionen: eine Lehre, die der wissenschaftlichen und philosophischen Dekadenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz würdig ist. Die Sprache wäre in diesem Fall ein Sammelname für ganz verschiedenartige Vorgänge; und wie wäre dann eine Wissenschaft von solchen verschiederartigen Vorgängen, zufälligen Gruppierungen überhaupt denkbar?

Der Ursprung der Sprache und ihre Entwickelung

Wir müssen hier einen Irrtum verzeichnen, in den selbst jene Glottologen verfallen sind, die die aktivistische Natur der Sprache noch am besten erkannt haben, indem sie wohl zugaben, daß die Sprache in ihrem Ursprung eine geistige Schöpfung gewesen; daß sie aber im weiteren Verlauf sich großenteils durch Assoziation vermehrt habe. Die Unterscheidung zwischen „Ursprung“ und „weiterem Verlauf“ ist hier nicht statthaft: „Ursprung“ kann in diesem Fall nichts anderes bedeuten, als Natur oder Wesen; und wenn die Sprache eine geistige Schöpfung ist, so wird sie immer eine Schöpfung sein; wenn sie Assoziation ist, so wird sie es von Anfang an gewesen sein. Der Irrtum entstand daraus, daß man das allgemeine ästhetische Prinzip nicht beachtete, das uns nun bekannt ist: „daß die bereits produzierten Ausdrücke wieder zu Eindrücken hinabsinken müssen, um neuen Ausdrücken Raum zu geben“. Wenn wir die neuen Worte schaffen, nehmen wir gewöhnlich eine Um-

wandlung der alten vor, indem wir ihre Bedeutung verändern oder erweitern; aber dieser Vorgang ist kein assoziativer, sondern vielmehr ein schöpferischer, da die Schöpfung zum Material nicht die Eindrücke des hypothetischen Urmenschen hat, sondern die des Menschen, der seit Jahrhunderten in gesellschaftlichem Zustand lebt und in seinem Organismus so viele Dinge sich vorgestellt hat und unter diesen so viel Sprache.

Verhältnis der Grammatik zur Logik

Die Frage nach dem Unterschied zwischen dem ästhetischen und dem intellektuellen Vorgang hat sich in der Linguistik als die Frage nach dem Verhältnis zwischen Grammatik und Logik dargestellt. Wir haben bereits gesagt, daß diese Frage zwei Lösungen gefunden, die beide teilweise richtig sind: die der Untrennbarkeit von Logik und Grammatik und die ihrer Trennbarkeit. Die vollständige Lösung ist: die logische Form ist wohl untrennbar von der grammatikalischen (ästhetischen) Form, diese aber trennbar von der logischen.

Die grammatikalischen Arten oder Redeteile

Wenn wir ein Bild ansehen, welches beispielsweise ein Individuum darstellt, das auf einem bestimmten Feldweg geht, so können wir sagen: dieses Bild führt uns einen Bewegungsvorgang vor Augen, der, wenn er als willkürlich aufgefaßt wird, eine „Handlung" genannt wird; und da jede Bewegung eine „Materie" voraussetzt und jede Handlung ein „Wesen", das handelt, so führt uns dieses Bild auch entweder eine „Materie" oder ein „Wesen" vor. Aber diese Bewegung vollzieht sich an einem bestimmten Ort, der ein Stück eines gegebenen „Gestirns" (die Erde) ist und zwar speziell dessen, was man „Festland" nennt, und zwar speziell auf einem Teil, der mit Bäumen bewachsen und mit Gras bedeckt ist, den man das „Land" nennt und der einen, sei es auf natürlichem, sei es auf künstlichem Wege erzeugten Einschnitt trägt, den man „Weg" nennt. Nun von diesem Gestirn, das man „Erde" nennt, gibt es nur ein einziges Exemplar: die Erde ist ein Individuum: aber „Festland", „Land", „Weg" sind Gattungen oder Allgemeinbegriffe, weil es ja auch andere „Festländer", andere „Landschaften", andere „Wege" gibt. Diese und ähnliche Betrachtungen könnte man noch ein gutes Stück fortsetzen. Wenn wir nun an Stelle des Bildes, das wir uns vorgestellt haben, einen Satz setzen, z. B. „Peter geht über einen Feldweg", und dieselben Betrachtungen anstellen, so erhalten wir die Begriffe des Verbums

(Bewegung oder Handlung), des Nomens (Materie oder wirkendes Wesen), des Eigennamens, des Gattungsnamens usw.

Was haben wir in beiden Fällen getan? Wir haben das einer logischen Bearbeitung unterzogen, was sich uns zuerst in lediglich ästhetischer Bearbeitung darstellte; wir haben mithin das Ästhetische durch das Logische zerstört. Aber so wie der Irrtum in der allgemeinen Ästhetik beginnt, wenn man vom Logischen zum Ästhetischen zurückkehren will und sich fragt: was ist der Ausdruck der „Bewegung", der „Handlung", der „Materie", des „Wesens", des „Allgemeinen", des „Individuellen" usw.? und sowie die hieraus entspringende irrtümliche Theorie den Titel der Theorie der künstlerischen und literarischen Gattungen annimmt, so beginnt bei der Sprache der Irrtum dann, wenn man die Bewegung oder Handlung das „Verbum" nennt, das Wesen oder die Materie Nomen oder Substantivum und aus all diesen, Nomen, Verbum und ihren Gefährten, sprachliche Kategorien oder Redeteile macht. Die Theorie der Redeteile ist der Theorie der künstlerischen oder literarischen Gattungen in der Ästhetik analog.

Es ist falsch, daß das Nomen oder das Verbum in bestimmten Worten zum Ausdruck gelangen. Der Ausdruck ist ein unteilbares Ganzes, ein Nomen oder Verbum gibt es dabei nicht, das sind lediglich Abstraktionen, die wir bilden, indem wir das einzige, was sprachlich wirklichen Bestand hat, den Satz, das heißt den Ausdruck zerstören. Das klingt paradox; aber es ist die einfachste aller Wahrheiten.

Und so wie man in der Ästhetik infolge jener irrtümlichen Annahme der Gattungen die künstlerischen Produkte einiger Nationen als unvollkommen betrachtet hat, weil bei ihnen die vorgeblichen Gattungen noch ununterschieden oder gar teilweise zu fehlen schienen; so hat in der Linguistik die Lehre von den Redeteilen den analogen Irrtum hervorgerufen, daß man die Sprachen in „ausgebildete" und „unausgebildete" unterschied, je nachdem sich in ihnen einzelne der vorgeblichen Redeteile, z. B. das Verbum, finden oder nicht. Die „Redeteile" können einen mnemotechnischen Wert für das Erlernen einer Sprache haben, aber wissenschaftlich haben sie gar keinen Wert.

Die Individualität des Sprechens und die Klassifikation der Sprache

Auch die Linguistik hat das Prinzip der unabänderlichen Individualität des ästhetischen Vorgangs entdeckt, als sie feststellte, daß das Wort das ist, was wirklich gesprochen wird, und daß es nicht zwei

Worte gibt, die völlig gleiche Bedeutung hätten; womit sie die „Synonyme“ und „Homonyme“ ein für allemal beseitigte und die Unmöglichkeit bewies, ein Wort wirklich in ein anderes zu übersetzen, sei es aus dem sogenannten „Dialekt“ in die sogenannte „Schriftsprache“, oder aus der sogenannten „Muttersprache“ in die sogenannte „fremde Sprache“.

Allerdings dieser richtigen Ansicht entspricht schlecht der Versuch, die Sprachen zu klassifizieren. Die Sprachen existieren nicht außerhalb der Sätze und Komplexe von Sätzen, die bei gegebenen Völkern in bestimmten Epochen tatsächlich ausgesprochen oder geschrieben werden: eine Sprache als solche gibt es nicht. Was ist die Kunst eines bestimmten Volkes anderes, als der Komplex aller Kunstwerke, die es hervorgebracht hat? Und was ist der Charakter einer Kunst (z. B. der hellenischen Kunst oder der provenzalischen Literatur) anderes, als die Physiognomie der Gesamtheit jener Kunst? Und wie kann man auf diese Frage anders antworten, als indem man die Geschichte der Kunst schreibt (oder der Literatur, das heißt der Sprache in ihrer wirklichen Äußerung)?

Es könnte scheinen, als ob diese Erörterung zwar gegenüber den zahlreichen phantastischen „Einteilungen der Sprachen“ recht behielte, aber nicht gegen die Königin der Einteilungen, die historisch-genealogische, den Stolz der vergleichenden Sprachkunde. — Und gewiß, so ist es auch; aber warum ist es so? Eben weil die historisch-genealogische Einteilung gar keine Einteilung ist. Wer Geschichte schreibt, der klassifiziert nicht, und die Philologen selbst haben sich beeilt, zu betonen, daß die Sprachen, die man in historischen Reihen ordnen kann (das heißt jene, deren Reihenfolge sich verfolgen und feststellen ließ), nicht etwa bestimmte und gesonderte Arten oder Spezies sind, sondern nichts anderes, denn eine Reihe von Tatsachen, die sich abspielt und entwickelt, in den verschiedenen Phasen ihrer Entwickelung betrachtet.

Die Unmöglichkeit grammatikalischer Regeln

Die Sprache ist bisweilen als ein willkürlicher und in der freien Bestimmung des Menschen gelegener Vorgang betrachtet worden. Aber andere haben die Unmöglichkeit, die Sprache künstlich durch einen Willensakt zu schaffen, entdeckt. Schon dem römischen Kaiser wurde es gesagt: „Tu Caesar civitatem dare potes homini, verbo non potes!“

Die ästhetische (und infolgedessen theoretische) Natur des Ausdrucks gewährt uns die Möglichkeit, den wissenschaftlichen Irrtum zu entdecken,

der in dem Gedanken einer (normativen) Grammatik liegt, die die Regeln für das richtige Sprechen enthalten soll. Gegen diesen Irrtum hat der gesunde Menschenverstand sich stets aufgelehnt: und ein Beispiel für diese vielen Auflehnungen ist das „um so schlimmer für die Grammatik", das Herrn von Voltaire zugeschrieben wird. Aber die Unmöglichkeit einer normativen Grammatik wird sogar von Lehrern der Grammatik selbst anerkannt, die immer auch bemerken, daß man nicht durch Regeln gut schreiben lernen kann, daß es keine Regel ohne Ausnahme gibt, und daß das Studium der Grammatik praktisch durch Lektüre und Beispiele geleitet sein müsse, die den literarischen Geschmack bilden sollen. Der wissenschaftliche Grund der Unmöglichkeit ist in unserem Beweis zu finden: daß eine „Technik des Theoretischen (der Erkenntnis)" eine contradictio in adjecto bedeutet. Und was sollte die (normative) Grammatik sonst sein, als eben eine Technik des sprachlichen Ausdrucks, das heißt eines theoretischen Vorgangs?

Didaktische Organismen

Wenn man allerdings unter einer Grammatik keine normative Disziplin, sondern eine lediglich informative, sei es über die Gegenwart (den lebendigen Sprachgebrauch), sei es über die Vergangenheit (historische Grammatik), versteht, so ist es klar, daß man es in diesem Fall nicht mit einer Wissenschaft zu tun hat, sondern einfach mit Übersichten und Gruppierungen, die, wie bereits angedeutet, dem leichteren Erlernen der toten oder lebendigen Sprachen dienen sollen. Einen lediglich didaktischen Organismus stellen viele Bücher dar, die zwar den Titel „linguistische" Werke führen, die aber nur Handbücher zum Schulgebrauch sind. Man findet in ihnen gewöhnlich ein wenig von allem: von der Beschreibung des physiologischen Stimmapparats und der künstlichen Maschinen, die ihn ersetzen (der Phonographen) bis zum Resümee der wichtigsten Resultate der indo-europäischen, semitischen, koptischen, chinesischen Philologie und wer weiß was noch; von philosophischen Allgemeinheiten über den Ursprung der Sprache bis zu Ratschlägen über das Format, die Schönschreibung und Anordnung der Zettel, auf denen die philologische Ausbeute bewahrt werden soll. Soweit diese Masse von Kenntnissen, die darin in Fragmenten und unvollständig dargeboten wird, die Sprache betrifft, das heißt die Sprache insofern sie Ausdruck ist, stellt sie nichts anderes dar, als eben die Kenntnisse, die die Ästhetik bilden. Außerhalb der Ästhetik, die die Wissenschaft vom

Wesen der Sprache ist, und der empirischen Grammatik, die ein pädagogisches Hilfsmittel ist, bleibt nichts als die Geschichte der Sprache in ihrer lebendigen Realität, das heißt die Geschichte der konkreten literarischen Produkte, und das ist wiederum die Geschichte der Literatur.

Die linguistischen Elementarerscheinungen oder die Wurzeln

Derselbe Irrtum, aus dem die Annahme von „elementaren Formen des Schönen" entsprang und der in der Verwechselung des Physischen und des Ästhetischen besteht, wird von jenen begangen, die nach „linguistischen Elementarerscheinungen" suchen und mit diesem Namen die Einteilungen der längeren Lautreihen in kürzere Lautreihen schmücken. Silben, Vokale und Konsonanten und die Silbenreihen, die man Worte nennt, die aber an sich keinen genauen Sinn geben, alle die sind für sich allein genommen keine sprachlichen Erscheinungen, sondern einfache physische Laute.

Ein Irrtum derselben Art ist derjenige, der zur Annahme von Wurzeln führte, denen die tüchtigsten Philologen heute nur einen sehr begrenzten Wert zugestehen. Man zog in Betracht, daß in der Reihenfolge der Ideen das Einfache dem Komplizierten vorausgeht, und da man die physischen Vorgänge mit den sprachlichen oder denen des Ausdrucks zusammenwarf, so mußte man glauben, daß die kleinsten physischen Vorgänge die einfachsten seien. Daher die eingebildete Notwendigkeit, daß die ältesten primitivsten Sprachen einsilbige gewesen wären; und daß der Fortschritt der historischen Forschung stets zur Entdeckung einsilbiger Wurzeln führen müßte. Diese Theorie der einsilbigen Wurzeln ist demnach weder ein notwendiger Vernunftschluß, noch eine unvermeidliche Forderung, sie ist höchstens eine einfache provisorische Hypothese, die durch die bisher bekannten Tatsachen nicht bestätigt wird. Der erste Ausdruck, den der erste Mensch konzipierte, hatte vielleicht gar keinen phonischen Reflex, sondern einen mimischen, und veräußerlichte sich nicht in einem Laut, sondern in einer Gebärde. Und angenommen, er hätte sich im Laut veräußerlicht, so liegt gar kein Grund vor, anzunehmen, daß dieser Laut nur einsilbig und nicht mehrsilbig gewesen sein sollte. Die Philologen klagen gern ihre Unwissenheit und Ohnmacht an, wenn es ihnen nicht stets gelingt, die Mehrsilbigkeit auf die Einsilbigkeit zu reduzieren, und sie hoffen auf die Zukunft. Aber das ist ein Glaube, dem jede Grundlage fehlt, so wie jene Selbstanklage ein Akt der Demut ist, zu dem eine irrtümliche Voraussetzung sie geführt hat. Wer versichert sie, daß die ursprünglichen Worte notwendig einsilbig gewesen wären?

Hierzu kommt noch, daß die ganze Silbenabgrenzung gerade so wie die der Worte etwas durchaus willkürliches ist, und daß diese Grenzen höchstens durch den empirischen Gebrauch gegeben sind. Das primitive Sprechen oder das Sprechen des ungebildeten Menschen ist eine kontinuierliche Äußerung, der jedes klare Bewußtsein von der Trennung in Worte und Silben, wie die Schule sie uns lehrt, fehlt. Auf solche Einteilungen gründet man keine Gesetze einer wahren Linguistik. Man vergleiche noch zum Gegenbeweis das Geständnis der Linguisten, daß der Hiatus, die Kakophonie, die Diäresis und die Synäresis keine wirklichen phonischen Gesetze sind, sondern lediglich Gesetze des Geschmacks und der Konvenienz, das heißt ästhetische Gesetze.

Das ästhetische Urteil und die Mustersprache

Aus den Vorurteilen, daß es einen rationalistischen Maßstab gäbe, aus dem Begriff, den wir den der falschen ästhetischen Absolutheit genannt haben, entspringt auch die Forschung nach der „Mustersprache" oder nach einer Methode, den Sprachgebrauch zu einem einheitlichen zu machen: oder die Frage nach der „Einheit der Sprache", wie sie auch genannt wird.

Die Sprache ist beständiges Schaffen: das, was linguistisch ausgesprochen wird, wiederholt sich nicht, es wäre denn als Reproduktion des einmal Produzierten; die stets neuen Eindrücke veranlassen beständige Änderungen in Klang und Bedeutung, das heißt immer neue Ausdrücke. Eine Mustersprache suchen, heißt demnach die Unbeweglichkeit der Bewegung suchen. Jeder Mensch spricht — und muß sprechen — dem Echo gemäß, das die Reize der Dinge in seiner Seele hervorrufen, das heißt nach seinen Eindrücken. Nicht ohne Grund hütet sich der überzeugteste Verfechter irgend einer bestimmten Lösung für das Problem der Einheitssprache, sei er nun einer, der die latinisierende, die trecentistische oder die florentinische Sprache fordert, nicht ohne Grund hütet er sich, — wenn er spricht, um uns seine Gedanken mitzuteilen, um sich uns verständlich zu machen —, nach seiner Theorie vorzugehen; denn er fühlt sehr gut, daß, wenn er das lateinische Wort oder das trecentistische oder das florentinische an Stelle des Wortes allerverschiedensten Ursprungs, das aber seinen Eindrücken entspricht, setzen wollte, er die Eindrücke fälschen würde; es wäre keine Sprache mehr, sondern ein eitles Anhören des eigenen Ich, der ernstgenommene Mensch würde zum Pedanten, der auf-

richtige zum Schauspieler. Nach einer Theorie schreiben, heißt nicht wirklich schreiben, heißt „künstlich Literatur machen“.

Die Frage nach der Einheitssprache kehrt immer wieder, weil sie in der Art, in der sie gestellt ist, unlösbar ist, weil sie auf einem verkehrten Begriff der Sprache überhaupt begründet ist; denn die Sprache ist kein Arsenal schöner und fertiger Waffen, die Sprache ist nicht das Vokabularium, das, wie fortschrittlich und dem lebendigen Sprachgebrauch angepaßt es immer sein möge, doch immer nur ein Friedhof mehr oder minder geschickt einbalsamierter Leichen ist. Das Wörterbuch ist eine Zusammenstellung von Abstraktionen.

Wir wollen mit dieser ein wenig brüsken Art, die Frage nach einer Mustersprache oder nach einer Einheitssprache abzuschneiden, nicht gänzlich achtungslos gegenüber der langen Reihe von Literaten erscheinen, die diese Frage in Italien und anderswo seit Jahrhunderten erörtert haben. Aber all diese heißen Debatten waren im Grunde ästhetische Debatten, jedoch nicht solche über die ästhetische Wissenschaft; es waren literarische Debatten, aber nicht solche der Lehre von der Literatur; es waren Debatten über das wirkliche Sprechen und Schreiben, aber keine Debatten, die der Sprachwissenschaft angehören; und der Irrtum lag darin, daß man den Ausdruck eines Bedürfnisses in einen wissenschaftlichen Satz umwandelte usw.: das Bedürfnis, zwischen den verschiedenen Bestandteilen eines dialektisch getrennten Volkes eine leichtere Verständigung zu schaffen, in die philosophische Notwendigkeit einer einheitlichen und idealen Sprache; dies aber ist nicht weniger absurd, als das Suchen nach einer allgemeinen Einheitssprache, nach einer Sprache, die die Unbeweglichkeit des Begriffs und der Abstraktion haben soll. Das soziale Bedürfnis nach einer leichteren Verständigung läßt sich nur dadurch befriedigen, daß die Kultur eine universalere wird, und daß die Verbindungswege und der geistige Austausch zwischen den Menschen zunehmen.

Schluß

Diese von uns hervorgehobenen Punkte mögen genügen, zu beweisen, daß alle wissenschaftlichen Probleme der Linguistik die gleichen sind, wie die der Ästhetik, und daß die Irrtümer und Wahrheiten der einen die Irrtümer und Wahrheiten der anderen sind. Wenn Linguistik und Ästhetik zwei verschiedene Wissenschaften scheinen, so ist es nur deshalb, weil man bei der ersten an eine Grammatik denkt oder an irgend etwas, was aus Philosophie und Grammatik, das heißt einem willkürlichen mnemo-

technischen Schema, gemischt ist und nicht an eine rationelle Wissenschaft und eine reine Philosophie des Sprechens: und weil die Grammatik oder das grammatikalische Moment, das in der Linguistik liegt, in den Geistern das Vorurteil erzeugt, daß das Wesen der Sprache und ihre Wirklichkeit in isolierten und kombinierbaren Worten liege, und nicht in lebendigen Reden, die dem Sinn nach unteilbar sind und die nichts anderes als ästhetische Ausdrücke und Produkte sind.

Die Linguisten und Glottologen, die philosophisch begabt sind, die die Fragen der Sprache tiefer verstanden haben, sind in derselben Lage wie Arbeiter, die mit einer Bergdurchquerung beschäftigt sind: an einem gewissen Punkt müssen sie die Stimmen ihrer Kameraden hören: der Philosophen der Ästhetik, die sich von der anderen Seite ans Werk gemacht haben. Bei einer gewissen Höhe wissenschaftlicher Bearbeitung angelangt, muß die Linguistik, soweit sie Philosophie ist, in der Ästhetik aufgehen; und sie geht auch tatsächlich in ihr auf, ohne irgend einen Rückstand zu lassen.

II

Geschichte der Aesthetik

I

Von welchem Gesichtspunkt diese Geschichte der Aesthetik ausgeht

Wiederholt ist darüber gestritten worden, ob die Ästhetik als eine antike oder als eine moderne Wissenschaft zu betrachten sei: ob sie zum erstenmal nach der Renaissance aufgekommen, oder schon in der griechisch-römischen Welt existiert habe. Es ist leicht zu erkennen, daß diese Frage nicht bloß eine einfache Frage der Tatsachen ist, sondern daß ein Wertelement in sie hineinspielt; ihre Lösung nach der einen oder nach der anderen Seite hin, hängt von der Idee ab, die man sich vom Wesen der ästhetischen Wissenschaft bildet und die man somit als Maßstab und Vergleichskriterium anwendet[1]).

Unser Gesichtspunkt ist der, daß die Ästhetik die Wissenschaft von der Tätigkeit des Ausdrucks (Vorstellungsvermögen, Phantasie) ist. Dieselbe beginnt daher nach unserer Ansicht erst in dem Augenblick, in dem das Wesen der Phantasie, des Vorstellungsvermögens, des Ausdrucks wissenschaftlich bestimmt wird, oder wie immer man sonst jenen Prozeß des Geistes nennen mag, der wohl theoretisch, das heißt erkennend, aber nicht intellektuell ist, und zwar Erkenntnis des Individuellen, nicht des Allgemeinen. Jenseits dieses Gesichtspunktes können wir für unseren Teil nichts als Fehlwege und Irrtümer sehen.

Diese Fehlwege können solche im verschiedensten Sinne sein; und wenn wir der Unterscheidung und der Ausdrucksweise folgen, deren sich einer der größten italienischen Denker[2]) in einem analogen Fall bediente,

---

[1]) Theorie S. 127—129. Durch die Bezeichnung Theorie wird auf den ersten Teil dieses Bandes verwiesen. Die Zitate, bei denen nur der Name des Autors angegeben ist oder die sonstwie abgekürzt sind, beziehen sich auf historische und kritische Arbeiten, deren vollständiger Titel im bibliographischen Anhang gegeben ist. Die Hinweise in Klammern bezeichnen, wo es notwendig oder nützlich scheint, die Ausgaben der in Frage stehenden Werke, die uns vorlagen.

[2]) Rosmini, Nuovo saggio sull' origine delle idee. III. u. IV. Teil, um die Erkenntnistheorien zu klassifizieren.

so möchten wir sagen, daß sie entweder die Folge eines Mangels oder die eines Übermaßes sind. Ein Fehlweg, der auf einem Mangel, einem Zuwenig beruht, ist der, der die Existenz einer besonderen ästhetischen und phantastischen Tätigkeit leugnet oder, was auf dasselbe hinauskommt, ihre Selbständigkeit leugnet und so das Wesen des Geistes verstümmelt. Ein Fehlweg, der auf einem Übermaß, einem Zuviel beruht, ist der, der an ihre Stelle oder über sie eine andere Aktivität setzt, die in der wirklichen Erfahrung des inneren Lebens nicht zu entdecken ist, eine geheimnisvolle und tatsächlich nicht existierende Kraft. Der eine Fehlweg wie der andere verläuft — wie man bereits aus dem theoretischen Teil unseres Werkes entnehmen konnte — in mannigfachen Formen: der erste, der auf einem Mangel beruht, kann rein hedonistisch sein, insofern er die Kunst als eine einfache Erscheinung eines sinnlichen Vergnügens betrachtet und als solche akzeptiert; oder hedonistisch-rigoristisch, insofern er sie in gleicher Weise betrachtet, aber für unvereinbar mit dem erklärt, was am Menschen erhabenes ist, nämlich mit den geistigen Tätigkeiten; und endlich hedonistisch-moralistisch oder pädagogisch, insofern er zu einem Kompromiß gelangt und die Kunst für zulässig erklärt, als eine sinnliche Erscheinung, die nicht schaden, ja sogar der Moral manchen Dienst erweisen kann, wenn sie ihr nur unterworfen und botmäßig ist[1]). Die Formen des zweiten Fehlwegs — den wir die mystische Anschauung nennen wollen — sind a priori unbestimmbar, weil sie dem Gefühl und der Phantasie angehören und von ihren unendlichen Mannigfaltigkeiten und Nuancen abhängen[2]).

Irrtümliche Richtungen und Versuche der Ästhetiker im griechisch-römischen Altertum

Die griechisch-römische Welt weist all diese Grundformen der Irrwege auf: den reinen Hedonismus, den Moralismus oder Pädagogismus, den Mystizismus und neben ihnen die feierlichste und berühmteste aller rigoristischen Verwerfungen der Kunst, die jemals vorgekommen. Und sie weist auch Annäherungen zur Theorie des Ausdrucks oder der reinen Phantasie auf, aber auch nichts weiter als Annäherungen und Versuche. Wenn wir daher in der Streitfrage, ob die Ästhetik eine antike oder eine moderne Wissenschaft sei, Partei ergreifen sollen, so können wir nicht

[1]) Theorie, Seite 79—83.
[2]) Ebenda, S. 64.

umhin, uns auf die Seite jener zu stellen, die unbedingt ihren modernen Charakter behaupten.

Ein Blick auf die Theorien des Altertums wird genügen, um das eben Gesagte zu rechtfertigen, und zwar wird ein rascher Blick genügen: In Details und Einzelheiten einzugehen, alle die verstreuten Bemerkungen der antiken Schriftsteller über die Kunst zu sammeln, hieße nur eine Arbeit nochmals machen, die bereits sehr oft und bisweilen recht gut gemacht wurde. Überdies sind diese Ideen, Vorschläge und Theorien in das gemeinsame Erbgut unserer Kenntnisse, das die klassische Grundlage unserer Kultur bildet, übergegangen. Hier also wird es mehr als in jedem anderen Teil dieser Geschichte das Richtige sein, sich mit Andeutungen zu begnügen und nur die allgemeine Entwickelungslinie zu zeigen.

Ursprung des ästhetischen Problems in Griechenland

Die Kunst, das künstlerische Vermögen, wurde in Griechenland ein philosophisches Problem erst nach der sophistischen Bewegung und infolge der sokratischen Polemiken. Die Literarhistoriker sehen die Uranfänge der hellenischen Ästhetik gewöhnlich im ersten Auftreten der Kritik und Reflexion über die Werke der Poesie, der Malerei, der Plastik und der anderen Künste; in den Urteilen, die bei Gelegenheit der poetischen Wettkämpfe abgegeben wurden, in den Beobachtungen, die man über das Verfahren der Künstler machte, in den Vergleichen zwischen Malerei und Poesie, die uns in Aussprüchen erhalten sind, die man dem Simonides und dem Sophokles zuschreibt; oder endlich im Auftauchen jenes Wortes, das gebraucht wurde, um die verschiedenen Künste aneinander zu reihen, als man ihre Verwandtschaft erkannte, nämlich das Wort Mimesis oder Mimetik (μίμησις): das etwas bedeutet, das in der Mitte zwischen unseren Ausdrücken „Nachahmung“ und „Darstellung“ steht. Andere führen diese Uranfänge der Ästhetik auf die Angriffe zurück, die die ersten Natur- und Moralphilosophen gegen die Fabeln, die Erfindungen und die Lebensweise der Dichter gerichtet: auf den alten Kampf zwischen „Philosophie und Poesie“, wie ihn Plato später nennen sollte[1]), und auf die Verteidigungen, durch die man den guten Namen Homers und der anderen Dichter zu retten versuchte, indem man Auslegungen eines in ihnen verborgenen Sinnes (ὑπόνοια) ersann, Auslegungen, die man heute allegorische nennen würde. Aber keine von all diesen Reflexionen, Beobachtungen und

[1]) Republik X. Buch.

Erörterungen bedeutete eine philosophische Untersuchung des Wesens der Kunst. Selbst die sophistische Bewegung vermochte diese Untersuchung nicht ins Leben zu rufen. Zwar wurde durch sie die Aufmerksamkeit auf die inneren oder psychischen Vorgänge gelenkt, aber diese wurden zunächst als bloße Phänomene des Gefühls oder der Meinung, der Lust oder Unlust, der Illusion, der Willkür oder der Laune angesehen. Und wo es weder Wahres, noch Falsches, weder Gutes und Schlechtes gibt, dort kann auch von schön oder häßlich nicht die Rede sein, noch die Frage nach dem Unterschied zwischen wahr und schön, zwischen schön und gut entstehen. Es ergibt sich da höchstens das allgemeine Problem des Rationellen und Irrationellen, aber nicht das vom Wesen der Kunst, das die vollzogene Unterscheidung zwischen dem Rationellen und Irrationellen, dem Materiellen und dem Geistigen, der bloßen Tatsache und dem Wert voraussetzt. Wenn also die sophistische Periode den Entdeckungen des Sokrates notwendig vorausgehen mußte, so konnte doch das ästhetische Problem erst nach Sokrates auftauchen. Und es tauchte auch in der Tat erst mit Plato auf, dem Urheber der ersten, ja der einzigen wahrhaft grandiosen Negation der Kunst, die in der Geschichte der Ideen zu finden ist.

Die rigoristische Negation Platos

Ist die Kunst, ist die Mimesis ein vernunftgemäßer Vorgang oder nicht? Gehört sie der erhabenen Sphäre des Geistes an, in der die Philosophie und die Tugend sich finden? Ist sie ein geistiges Moment; oder spielt sie sich in der niedrigen, minderwertigen Sphäre ab, zusammen mit der Sinnlichkeit und der brutalen Leidenschaftlichkeit? — Dies ist die Frage, die Plato[1]) sich stellt. So wurde zum erstenmal das ästhetische Problem erhoben. Gorgias, der Sophist, konnte mit seinem skeptischen Scharfsinn wohl bemerken, „daß die tragische Vorstellung ein Betrug sei, der (sonderbarerweise!) sowohl dem Betrüger als dem Betrogenen zur Ehre gereicht, ja bei dem es eine Schande ist, nicht gut betrügen zu können und sich nicht betrügen zu lassen"; und sich mit solch einer Erklärung begnügen. Das war für ihn eine Tatsache, eine Erscheinung wie alle anderen. Aber Plato, der Philosoph, mußte entscheiden: wenn sie ein Betrug ist, dann hinab mit der Tragödie und den anderen mimetischen Produktionen, hinab mit ihr unter die anderen verächtlichen Dinge in den animalischen Teil des Menschen! Wenn sie aber kein Betrug ist, was ist sie dann? Welche

[1]) Republik, X. Buch, an versch. Stellen.

Stellung nahm die Kunst unter den hohen Aufgaben der Philosophie und des Rechttuns ein? — Die Antwort, die er auf diese Frage gab, die Art, in welcher er das Problem löste, ist allbekannt. Die Mimetik, sagt Plato, verwirklicht nicht die Ideen, das heißt die Wahrheit der Dinge, sondern sie reproduziert nur die natürlichen oder künstlichen Dinge, also die bleichen Schatten jener: sie ist eine Abschwächung der Abschwächung: eine Arbeit dritten Ranges. Der Maler, der einen Gegenstand malt, versucht das nachzuahmen, was der Verfertiger des Gegenstandes getan, indem er seinerseits die göttliche Idee nachzuahmen versuchte. Die Kunst gehört daher nicht der hohen rationalen Sphäre des Geistes (τοῦ λογιστικοῦ ἐν ψυχῇ) an, sondern der Sinnlichkeit, sie bedeutet keine Verstärkung, sondern eine Verderbnis des Denkvermögens. (λώβη τῆς διανοίας): sie kann höchstens der Sinnenlust dienen, die verwirrt und verdunkelt. Daher müssen die Mimetik, die Poesie und die Dichter vom vollkommenen Staate ausgeschlossen sein. — Plato bedeutet den konsequentesten Ausdruck jener, die nicht dahin gelangen, eine andere Form der Erkenntnis, als der verstandesmäßigen zu entdecken. Daß die Nachahmung bei den natürlichen Dingen, beim Bilde (τὸ φάντασμα) innehält und nicht bis zum Begriff, zur logischen Wahrheit (ἀλήθεια) gelangt, von der Maler und Dichter in der Tat nichts wissen, das hat er scharf und richtig beobachtet; aber er irrte darin, daß er glaubte, daß es jenseits der intellektiven Wahrheit eine *andere* Wahrheit nicht mehr gäbe, daß es außerhalb oder vor dem Intellekt, der die Ideen wahrnimmt, nichts gäbe, als Sinnlichkeit und Passionalität. Allerdings sein feines ästhetisches Gefühl konnte sich seinem Gedankengang, der die Kunst herabsetzt, nicht anschließen: er erklärt selbst, er wäre sehr froh gewesen, wenn ihm jemand einen Weg hätte zeigen können, die Kunst zu rechtfertigen, sie unter die hohen und geistigen Funktionen zu versetzen; aber niemand wußte ihm diese Hilfe zu bringen, und der Vorgang der Kunst, jener *Schein des Wahrseins*, widersprach seinem Gewissen: die Vernunft zwang ihn (ὁ λόγος ᾕρει), sie mit all ihresgleichen zu verbannen und zu verweisen; und er gehorchte der Vernunft[1]).

Der Hedonismus und der ästhetische Moralismus

Andere teilten seine Skrupel nicht; da und dort in den späteren Schulen, bei den Hedonisten verschiedener Richtung, bei den Rethoren und Weltleuten wurde die Kunst stets als eine Erscheinung der Sinnenlust

[1]) Republik, X. Buch.

angesehen, aber ohne daß man sich darum verpflichtet fühlte, sie zu bekämpfen und einen Versuch zu machen, sich ihrer zu entledigen. Dennoch war dieses entgegengesetzte Extrem gleichfalls nicht geeignet, die Zustimmung der allgemeinen Meinung zu finden; die, wenn ihr auch an der Kunst gelegen ist, doch nicht minder auf Vernunft und Sittlichkeit hält. Rationalisten und Moralisten, die sich gezwungen sahen, die Gewalt der platonischen Verurteilung anzuerkennen, suchten eine Abwehr und einen Mittelweg. Fort mit dem Sinnlichen und fort mit der Kunst: ganz wohl. Aber kann man das Sinnliche und die Lust so ohne weiteres vertreiben? Kann die gebrechliche menschliche Natur sich nur von der harten Speise der Philosophie und der Sittlichkeit nähren? Kann man den Kindern und dem Volk das Wahre und das Gute beibringen, ohne ihnen eine gewisse Erholung zu gewähren? Und bleibt der Mensch nicht immer ein wenig Kind und ein wenig Volk, und muß er daher nicht mit den gleichen Rücksichten behandelt werden? Wenn der Bogen allzusehr gespannt wird, läuft man nicht Gefahr, daß er breche? Diese Betrachtungen bereiteten den Boden für die Rechtfertigung der Kunst; wenn sie nicht in sich vernunftgemäß war, so konnte sie doch einem vernünftigen Zweck dienen. Daher die Forschung nach dem äußeren Zweck der Kunst, der diejenige nach dem Wesen oder inneren Zweck ersetzte. Man hatte die Kunst zu einem einfachen lustbewirkenden Betrug, zu einem Sinnenreiz erniedrigt und mußte nun die praktische Handlung, das Hervorbringen des Betruges, wie jede andere Handlung dem sittlichen Zweck unterwerfen. Die Kunst, der an sich keinerlei Würdigkeit zugestanden wurde, mußte eine solche im Widerschein oder leihweise annehmen. Auf der hedonistischen Basis wurde die moralistische oder pädagogische Theorie gegründet. Der Künstler, der für den reinen Hedonisten einer Dirne gleichkam, wurde für den Moralisten ein Pädagog. Und die Dirne wie der Pädagog sind die beiden Figuren, welche diese beiden, im Altertum geläufigen Auffassungen der Kunst symbolisieren, deren eine aus dem verstümmelten Rumpf der anderen entsteht.

Noch bevor Plato mit seiner unerbittlichen Negation die Geister auf diesen Ausweg drängte, war die literarische Kritik des Aristophanes bereits völlig von der pädagogischen Idee erfüllt: „Was für die Kinder die Lehrer sind, das sind für die Jünglinge die Dichter“ (τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί), sagte er in einem berühmten Vers[1]). Aber Spuren der pädagogischen

[1]) Frösche, Vers 1055.

Theorie finden sich sogar bei Plato selbst, in jenen seiner Schriften, in denen er von den allzu schroffen Schlußfolgerungen der Republik abzukommen schien; sowie bei Aristoteles, sei es in der „Politik“, wo er den erziehlichen Gebrauch, den man von der Musik machen kann, bespricht, und vielleicht auch in der „Poetik“, wo er dunkel von einer tragischen „Katharsis“ spricht, obwohl vielleicht die Annahme nicht ganz ausgeschlossen werden darf, daß er hier etwas wie ein Dämmern der modernen Idee von der befreienden Kraft der Kunst hatte[1]). Später war dies eine bei den Stoikern besonders beliebte Anschauung. Strabo entwickelt sie und verteidigt sie des längeren in der Einleitung seines geographischen Werkes und bekämpft den Aristoteles, der die Poesie für einen bloßen Genuß ohne jede Belehrung erklärte, und vertrat die Meinung der Alten, daß sie eine „Vorphilosophie“, eine „erste Philosophie“ (φιλοσοφίαν τινὰ ... πρώτην) sei, die die Jünglinge zum Leben heranbildet und sie mit Hilfe der Lust Sitten, Gefühle und Handlungen lehrt. Darum hat die Poesie immer einen Teil der Erziehung gebildet; darum kann man kein guter Dichter sein, wenn man nicht auch ein guter Mensch ist (ἄνδρα ἀγαθὸν). Der Fabeln bedienten sich zuerst die Gesetzgeber und Städtegründer, um zu warnen, um zu schrecken: dann ging dieses Amt auf die Dichter über, das für Frauen, Kinder und selbst für Erwachsene nötig war. Durch die Erdichtung, durch die Lüge schmeichelt und beherrscht man die Menge[2]). „Viele Lügen reden die Dichter“ (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί), lautet ein Halbvers, den Plutarch uns berichtet, der in einer seiner kleinen Schriften aufs genaueste erklärt, in welcher Weise man die Jünglinge die Dichter lesen lassen solle[3]). Auch für ihn ist die Poesie die Vorbereitung zur Philosophie: eine Philosophie, die nicht Philosophie zu sein scheint und darum ergötzt, sowie bei einem Gastmahl die Fische und die Braten ergötzen, die nicht Fische und Braten zu sein scheinen. Eine Philosophie, die mit Fabeln versüßt ist, so wie die Rebe, neben der die Mandragora wächst, einen Wein erzeugt, der süßer schlafen macht; und dies ist gut, weil es nicht möglich ist, aus der dichten Finsternis ins Sonnenlicht zu treten, sondern die Augen zunächst im milden Licht vorbereitet werden müssen. Die Philosophen wählen, um zu ermahnen und zu belehren, ihre Beispiele aus der Wahrheit: die Dichter zielen auf dasselbe, indem sie Beispiele erfinden und

[1]) Plato, Gesetze, 2. Buch; Aristoteles, Poet., 14. Buch; Polit., 8. Buch.

[2]) Strabo, Geogr. 1. Buch. II, K. 3—9.

[3]) Gesam. Texte d. E. Müller. Gesch. d. Theor. d. K. I, 57—85.

Fabeln erzählen[1]). In der römischen Literatur gibt Lucrez für seine Dichtung das wohlbekannte Beispiel von den Kindern, denen die Ärzte, um ihnen den bitteren Wermut einzuflößen „prius oras pocula circum Contingunt mellis dulci flavoque liquore“ [2]). Horaz bietet in einigen sprichwörtlich gewordenen Versen der Epistel an die Pisonen — in denen er, wie man mit viel Wahrscheinlichkeit annehmen kann, seinem Vorbild, dem Griechen Neoptolemos von Parion folgte — beide Anschauungen (die der Kunst als Dirne und die der Kunst als Erzieherin) in seinen Worten „Aut prodesse volunt aut delectare poetae“ [3]). Die Folge dieser Auffassung war, daß der Beruf des Dichters fast mit dem des Redners zusammenfiel, der gleichfalls ein praktischer war und nach praktischen Zielen strebte, so daß man die Frage erörtern konnte, ob Virgil als Dichter oder als Redner anzusehen sei („Virgilius poeta an orator?“). Dem einen wie dem anderen wurde der dreifache Zweck des „delectare, movere, docere“ zugeschrieben: eine in jedem Fall grobe und oberflächliche Dreiteilung, da klarerweise das „delectare“ hier nur ein Mittel ist und das „docere“ ein Teil des „movere“: ein Bewegen zum Guten und unter den verschiedenen Arten des Guten auch zu dem der Belehrung. Und von dem einen wie vom anderen, vom Redner wie vom Dichter sagt man — indem man sich der hetärenhaften Grundlage ihres Amtes erinnert und mit bezeichnender Naivetät der Metapher — daß sie sich der „Kupplerdienste“ der Form (lenocinium orationis) bedienen müßten.

Die mystische Ästhetik im Altertum

Die mystische Anschauung, die die Kunst als eine besondere Weise sich zu „beseligen“ „sich in Verbindung mit dem Absoluten zu setzen, mit dem höchsten Gut, mit der letzten Wurzel der Dinge“ betrachtete, tauchte erst im späten Altertum, gleichsam an der Pforte des Mittelalters auf. Ihr Vertreter ist der Begründer der neu-platonischen Schule, Plotinos.

Es ist merkwürdig, daß man als Gründer und Haupt dieser ästhetischen Richtung statt dessen in der Regel Plato bezeichnet, dem man eben deshalb den zweifelhaften Ehrennamen des „Vaters der Ästhetik“ erteilt hat. Aber wie sollte Plato, der mit solcher Klarheit und Energie die

[1]) Plutarch, De aud. poetis cc. 1—4, 14.
[2]) De rerum natura I, 935—947.
[3]) Ad Pisones, v. 333—344.

Gründe auseinandersetzte, aus welchen er der Kunst keine Stelle unter den hohen Funktionen des Geistes gewähren konnte, ihr dann doch eine allerhöchste Funktion gewährt haben, die der Philosophie selbst gleich, wenn nicht noch erhabener war? Offenbar haben die enthusiastischen Ergüsse über das Schöne im „Gorgias“, im „Philoebos“, im „Phaedros“, im „Symposion“ und in anderen platonischen Dialogen zu dieser Verwechselung geführt. Um sie zu beseitigen, muß klar festgestellt werden, daß das „Schöne“, von dem Plato redet, mit der Kunst und mit dem künstlerisch Schönen nichts zu tun hat.

Die Untersuchungen über die Schönheit

Die Untersuchung nach der Bedeutung und dem wissenschaftlichen Inhalt des Wortes „schön“ mußte die Wißbegier der scharfsinnigen Forscher und eleganten Kritiker von Hellas sogleich anziehen. Wir finden Sokrates damit beschäftigt, in einem Gespräch, das Xenophon uns erhalten hat, und wir sehen ihn einen Augenblick sich mit den Resultaten begnügen, daß das Schöne das sei, was „passend und zweckentsprechend“ sei, oder auch das, was „man liebt“[1]). Plato nahm gleichfalls an dieser Reihe von Untersuchungen teil und gab verschiedene Lösungen oder Hinweise auf ihre Lösung. Bald spricht er von einem „Schönen“, das nicht nur in den Körpern sei, sondern auch in den Gesetzen, den Beschäftigungen, in den Wissenschaften; bisweilen scheint er es dem Wahren, dem Guten, dem Göttlichen nahe zu stellen und fast für eins damit zu erklären; bald wendet er sich der Anschauung des Sokrates zu und setzt es dem Nützlichen gleich; bald unterscheidet er zwischen einem „Schönen an sich“ (Καλὰ καθ' αὑτά) und einem „relativ Schönen“ (πρός τι καλά); oder er sieht die wahre Schönheit in der reinen Freude (ἡδονὴ καθαρά), die von jedem Schatten eines Schmerzes frei ist; oder er verlegt sie in das Maß und in die Verhältnisse (μετριότης καὶ ξυμμετρία); oder er nimmt die Farben und Töne als Schönheiten an sich[2]). Da er den mimetischen oder künstlerischen Vorgang ausschloß, so war es unmöglich, ein unabhängiges Gebiet des Schönen zu finden: daher dieses Schwanken zwischen so mannigfachen Begriffen, von denen man gerade noch mühsam sagen könnte, daß der Gedanke einer Gleichsetzung des Schönen mit dem Guten allenfalls der vorherrschende sei. Nichts drückt diese Unsicherheit besser aus, als der

---

[1]) Denkwürdigkeiten III, C. 8. IV, C. 6.

[2]) Gesam. Texte bei Müller a. a. O. II, 84—107.

Dialog „der ältere Hippias" (der, wenn er nicht von Plato ist, so doch der platonischen Schule angehört). Es wird in diesem Dialog nicht danach geforscht, welche Dinge schön seien, sondern was das Schöne sei: was es sei, was nicht nur eine schöne Jungfrau schön macht, sondern auch eine schöne Stute, eine schöne Leier, ein schönes Gefäß mit zwei graziösen Tonhenkeln. Hippias sowohl als auch Sokrates selbst schlagen der Reihe nach die verschiedensten Lösungen vor; aber Sokrates verwirft sie zuletzt alle: „Das, was die Dinge schön macht, ist das Gold, das ihnen zur Zierde hinzugefügt wird." O nein: das Gold verschönert nur dann, wenn es passend (πρέπων), wenn es am Platze ist: zu einem Topfe paßt besser ein hölzerner Löffel als ein goldener. „Schön ist, was niemandem häßlich scheinen kann." Aber es handelt sich nicht um das Scheinen, es handelt sich darum, was das Schöne sei, ob es so scheinen mag oder nicht. „Das Passende ist es, was die Dinge schön erscheinen läßt." In diesem Fall ist das Passende (das sie erscheinen läßt, nicht sein) eins und das Schöne ein anderes. „Das Schöne ist das Nützliche, das zum Zweck führende" (χρήσιμον). Ja, wenn das wahr wäre, wäre auch das Übel schön, denn auch das Übel führt manchmal zum Nützlichen. „Das Schöne ist das Erfreuliche, das, was zum Guten führt" (ὠφέλιμον). Aber in diesem Fall ist das Gute nicht das Schöne, noch das Schöne das Gute: denn der Grund ist nicht die Wirkung und die Wirkung nicht der Grund. „Das Schöne ist das, was durch den Gesichtsinn und den Gehörsinn Freude schafft." Aber auch das ist nicht überzeugend, und zwar aus drei Erwägungen: Erstens weil auch die schönen Studien schön sind und die Gesetze, die mit Aug' und Ohr nichts zu tun haben; zweitens weil sich kein Grund dafür einsehen läßt, weshalb man das Schöne auf diese Sinne beschränken sollte; drittens weil, wenn die Sichtbarkeit die Grundlage des Schönen wäre, die Hörbarkeit es nicht sein könnte, und wenn es die Hörbarkeit wäre, die Sichtbarkeit es nicht sein könnte; woraus folgt, daß das Wesen des Schönen in keiner dieser beiden Eigenschaften gelegen sein kann. Und die Frage, die im Verlaufe des Dialogs mit solcher Beharrlichkeit wiederholt wird: „was ist das Schöne?" (τί ἐστι τὸ καλόν) bleibt ohne Antwort [1]).

Auch die späteren Schriftsteller stellten Untersuchungen über die Natur des Schönen an, und wir besitzen die Titel verschiedener Schriften über den Gegenstand, die heute verloren sind. Verschiedentlich und

---

[1]) **Hippias major**, stellenweise.

unsicher spricht sich Aristoteles über das Thema aus: an den verstreuten Stellen, wo er an es herantritt, wirft er es bald mit dem Guten zusammen und definiert es als das, was zugleich gut und gefällig ist[1]); bald bemerkt er, daß das Gute in den Handlungen liege (ἐν πράξει) und das Schöne auch in den unbeweglichen Dingen sei (ἐν τοῖς ἀκινήτοις) und nimmt davon Anlaß, das Studium der Mathematik zu empfehlen, um ihre Eigenschaften, Gattungen, Symmetrie und Abgrenzungen kennen zu lernen[2]). An anderer Stelle verlegt er die Schönheit in die Größe und in die Ordnung (ἐν μεγέθει καὶ τάξει)[3]); einmal scheint er sie sogar als unbefinierbar betrachtet zu haben[4]). Das Altertum stellte auch Kanone für die schönen Dinge auf, wie den berühmten Kanon des Polyklet für die Verhältnisse des menschlichen Körpers. Und von der Schönheit des Körpers sagt Cicero, sie sei „quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate“[5]). Selbst wenn sie nicht bloße empirische Beobachtungen oder Erklärungen und Paraphrasen von Worten sind, stoßen diese Behauptungen der alten Griechen und Römer dennoch stets auf unübersteigliche Schwierigkeiten.

Trennung der Theorie der Kunst von der Theorie des Schönen

Jedenfalls findet man nirgends, daß sie die Erscheinung des Schönen in seiner Gesamtheit der Erscheinung der Kunst gleichgesetzt hätten. Ja noch mehr: der künstlerische Vorgang und die Schönheit, die Mimesis und der Inhalt der Mimesis werden bisweilen scharf geschieden. Aristoteles bemerkt in der „Poetik“, daß selbst die allergetreuesten Abbilder von Dingen zu sehen, die uns in der Wirklichkeit widerlich sind, wie Leichen und die abscheulichsten Tiergestalten, uns Genuß bereite (τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες[6]).) In der bereits mehrmals zitierten kleinen Schrift hält sich Plutarch des längeren mit dem Beweis auf, daß die Kunstwerke uns gefallen, nicht weil sie schön sind, sondern weil sie ähnlich sind (οὐχ ὡς καλὸν ἀλλ'ὡς ὅμοιον), und daß, wenn sie die Dinge, die in der Natur häßlich sind, verschönern wollten, das Entsprechen und die Wahrscheinlichkeit (τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκὸς) verloren

---

[1]) Reth. I, c. 9.
[2]) Methaphys., XII, 3.
[3]) Poet. VII.
[4]) Diog. Laert. V. I. 20.
[5]) Quaest. Tuscul. IV. c. XIII. n. 31.
[6]) Poet c. IV, 3.

ginge; und er spricht das Prinzip aus, daß das Schöne und das schön Nachahmen zwei verschiedene Dinge seien (οὐ γάρ ἐστι ταυτὸ, τὸ καλὸν καἴ καλῶς τι μιμεῖσθαι). Es gefallen uns Gemälde, die schauerliche Dinge darstellen, wie die Medea, die ihre Kinder tötet, von Timomachos; der Orest, der seine Mutter mordet, von Theon; der geheuchelte Wahnsinn des Odysseus, von Parrhasios; und wenn das Grunzen des Ebers, der Lärm einer Maschine, das Brausen des Windes und das Rauschen des Meeres in der Wirklichkeit unangenehm sind, so gefielen sie doch beim Parmenon, der den Eber vollkommen nachzuahmen verstand, und bei Theodoros, der in ähnlicher Weise das Geräusch einer Maschine nachahmte[1]). Selbst wenn die Alten daran gedacht hätten, das Schöne mit der Kunst in Beziehung zu bringen, so war es eine sekundäre und partielle Verbindung der beiden Begriffe durch die Kategorie des relativ Schönen, das vom absoluten geschieden wurde. Aber dort, wo in den Schriften der Literarkritiker das Wort καλόν oder pulchrum auf die Erzeugnisse der Kunst angewendet wird, da scheint es, daß sie nicht über den Sprachgebrauch hinausgingen, wie man aus dem Beispiel des Plutarch vom „schön Nachahmen" entnehmen kann oder aus der Terminologie der Rhetoren, welche die Eleganz und den Schmuck der Rede bisweilen „Schönheit des Ausdrucks" (τὸ τῆς φράσεως κάλλος) nannten.

Ihre Verschmelzung bei Plotinos

Erst durch Plotinos werden die beiden Gebiete vereint: das Schöne und die Kunst werden in einer einzigen Funktion verschmolzen, aber nicht durch die gesunde Absorbierung des zweideutigen platonischen Begriffs des Schönen in dem eindeutigen der Kunst, sondern durch die Absorbierung des Sicheren im Unsicheren, der nachahmenden Kunst im sogenannten „Schönen". Und hiermit haben wir in der Tat eine neue Anschauung: das Schöne und die Kunst lösen sich beide in einer mystischen Passion und Erhebung des Geistes auf.

Die Lehre Plotins

Die Schönheit, bemerkt Plotinos zuerst, ist hauptsächlich an den sichtbaren Dingen; aber sie findet sich auch an den hörbaren, in den Kompositionen der Worte und der Musik; und endlich auch in den übersinnlichen Dingen, wie in schönen Tätigkeiten, Berufen, Handlungen, Ge-

[1]) De aud. poetis c. III.

wohnheiten, Wissenschaften und Tugenden. Was nun macht sowohl die sinnlichen als die übersinnlichen Dinge schön? Er erklärt es sofort für ausgeschlossen, daß dies die Symmetrie der Teile untereinander und mit dem Ganzen (συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον) und die Farbe (εὐχροια) sein könnten, wie eine der gewöhnlichsten Definitionen, die wir bereits oben in den Worten Ciceros wiedergegeben, lautet: Es gibt Verhältnisse häßlicher Teile, und es gibt einfache schöne Gegenstände, ohne jede Rücksicht auf Proportionen: Symmetrie und Schönheit sind demnach zwei verschiedene Dinge[1]). Das Schöne ist das, was wir gleichsam als etwas von unserer eigenen Natur aufnehmen; das Häßliche ist das, was uns, als ihr entgegensetzt, widerstrebt. Die Affinität der schönen Dinge mit unserer Seele, die sie wahrnimmt, hat ihren Ursprung in der Idee, die sowohl die eine, wie die andere hervorbringt. Das Schöne ist das, was Form hat, das Häßliche ist das Formlose, das, was wohl der Form fähig ist, sie aber nicht empfangen hat oder nicht vollständig von ihr beherrscht ist. Ein schöner Körper ist schön durch seine Gemeinschaft (κοινωνία) mit dem Göttlichen. Die Schönheit ist das Durchleuchten der Schönheit, des Göttlichen, der Idee. Nicht die Materie an sich ist schön, sondern nur soweit sie von der Idee erleuchtet ist. Das Licht, das Feuer, als die der Idee nächsten, als die geistigsten aller Körper, breiten das Schöne über die sichtbaren Dinge aus. Aber um es wahrzunehmen, muß die Seele rein werden und die Kraft der Idee, die in ihr ruht, wirksam machen. Mäßigung, Stärke, Klugheit, alle die Tugenden, was sind sie anderes als, wie das Orakel sagt, eine Reinigung? So öffnet sich in der Seele ein neues Auge neben dem Auge für die sichtbare Schönheit; und sie steigt zur Betrachtung der göttlichen Schönheit, die mit dem Guten eins ist, empor, dem Zustand höchster Seligkeit[2]). Die Kunst gehört in das Gebiet dieser Betrachtung. Die Schönheit der Dinge, die von Menschen gemacht sind, hängt vom Geiste ab: man vergleiche zwei nebeneinander gesetzte Massen, die eine rauh und unbehauen, die andere in die Form der Statue eines Gottes oder eines Menschen, einer Grazie, einer Muse gebracht; und wenn es die eines Menschen ist, nicht die irgend eines Menschen, sondern einer Gestalt, wie die Kunst sie aus vielen Einzelschönheiten gewann. Die Schönheit solch einer Masse kommt nicht daher, daß sie Stein ist, sondern aus der Form, die ihr die Kunst gegeben (παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη); sie kommt aus dem

[1]) Ennead I. l. VI. c. 1.

[2]) Ennead c. 2—9.

Inneren, und die kunstreich hergestellte Sache ist schöner als jede natürliche, wenn die Form ihr vollkommen aufgedrückt ist. Darum hatte jener (Plato) unrecht, der die Künste verachtete, weil sie die Natur nachahmen. Vor allem ist zu bemerken, daß die Natur selbst die Ideen nachahmt; aber man muß noch in Betracht ziehen, daß die Künste sich nicht darauf beschränken, einfach das nachzuahmen, was die Augen sehen, sondern zu jenen Gedanken oder Ideen zurückkehren, aus denen die Natur selbst entspringt (ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ δρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις). Darum handeln die Künste aus eigener Macht und fügen die Schönheit dort hinzu, wo sie fehlt: so stellte Phidias Zeus nicht dar, weil er ihn gesehen, sondern er stellte ihn dar, wie er erscheinen würde, wenn er sich sterblichen Augen enthüllen wollte[1]). Die Schönheit der natürlichen Dinge ist der Urtypus, der in der Seele existiert, die selbst die Quelle ist, aus der jede natürliche Schönheit strömt[2]).

Die wissenschaftliche Richtung — Aristoteles

Diese Anschauung Plotins und des Neuplatonismus ist das erste Erscheinen der mystischen Ästhetik, die in moderner Zeit und insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so große Erfolge haben sollte. Die Versuche der strengen und realistischen Ästhetik, der Ästhetik der Darstellung oder des Ausdrucks führen hingegen auf Aristoteles zurück und sind, wie wir gesehen haben, von seinen schwachen Spekulationen über das Schöne ganz unabhängig. Auch Aristoteles schloß sich der Platonischen Verurteilung nicht an. Wie schon Plato dunkel empfunden hatte, so fühlte er, daß jenes Resultat nicht ganz richtig sein konnte, und daß offenbar irgend eine Bedingung des Problems hier vernachlässigt worden war. Und als er das Problem seinerseits aufnahm, war die Wahrscheinlichkeit, es richtig zu lösen, für ihn größer, weil er sich von dem Hindernis befreit hatte, das in der platonischen Ideenlehre lag, dieser willkürlichen Aufstellung von Abstraktionen und Begriffen, die sich für die einzige Wirklichkeit gaben. Die Ideen waren für Aristoteles einfache Begriffe, und das wirkliche Dasein stellte sich ihm in einer viel lebhafteren Weise dar, nicht als Abschwächung der Ideen, sondern als Synthese von Stoff und Form. Bei dieser Anschauung konnte sich eine

---

1) Ennead, V. l. VIII. c. 1.
2) Ennead c. 2—3.

Stelle für die Vernünftigkeit der Mimesis finden. Die Mimesis, die dem Menschen von Natur eigentümlich ist, ist Betrachtung, ist theoretische Funktion. Das ist Aristoteles im allgemeinen klar, wenn er es auch manchmal zu vergessen scheint, wie z. B. dort, wo er die Nachahmung mit dem Tun der Knaben zusammenwirft, die die ersten Kenntnisse erwerben, indem sie dem Beispiel anderer folgen[1]); und obgleich sein System dadurch, daß es praktische Wissenschaften und poetische Aktivitäten annahm (die sich von den praktischen dadurch unterscheiden, daß sie ein stoffliches Objekt zurücklassen), eine sichere und ungetrübte Auffassung der künstlerischen Mimesis und der Poesie als theoretische Vorgänge schwer machte. Wenn die Poesie nun ein theoretischer Vorgang ist, wodurch unterscheidet sie sich sowohl von der wissenschaftlichen Funktion als von der historischen Erkenntnis? In dieser geradezu prachtvollen Weise stellt Aristoteles das Problem vom Wesen der Kunst im Eingang seiner „Poetik" auf. Und es ist die einzig mögliche Weise, es aufzustellen; auch wir Modernen fragen uns: Worin unterscheidet sich die Kunst von der Geschichte und von der Wissenschaft? Was ist dieser künstlerische Vorgang eigentlich, der mit der Wissenschaft die Idealität und mit der Geschichte die Konkretheit und Individualität gemeinsam hat? Aber das Problem war schwer, und der Schärfe der Aufstellung entsprach damals noch nicht die Kraft, es zu lösen. Die Poesie unterscheidet sich von der Geschichte, weil diese die Dinge wiedergibt, die sich ereignet haben (τὰ γενόμενα), die Poesie aber die wiedergibt, die sich ereignen könnten (οἷα ἂν γένοιτο). Sie unterscheidet sich von der Wissenschaft, weil sie zwar aufs allgemeine gerichtet ist, aber nicht in der Weise wie die Wissenschaft, sondern nur in einem gewissen Maß, das Aristoteles durch ein „eher" ausdrückt (μᾶλλον τὰ καθόλου), das die Arbeit der Poesie von der der Wissenschaft eigentümlichen (τὰ καθ' ἕκαστον) unterscheidet. Es liegt daher alles darin, wie der Sinn der Worte „das Mögliche", „eher" und „das der Poesie Eigentümliche" bestimmt wird. Aber so wie Aristoteles diesen Worten nachgeht, fällt er in Irrtümer und Widersprüche. Jenes Allgemeine, das sich auch in der Poesie findet und das eben das Mögliche ist, scheint sich mit dem wissenschaftlichen Allgemeinen oder mit der geschichtlichen Wahrheit zu identifizieren, also mit dem, was durch Notwendigkeit oder durch Wahrscheinlichkeit gegeben ist (τὰ κατὰ τὸ εἰκός ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Für die Eigentümlichkeit der Geschichte weiß er keine

[1]) Poet. c. IV., 2.

anderen Erklärungen zu geben als Beispiele: „das, was Alcibiades tat und das, was ihm begegnete“ [1]). Er hatte sich auf den Weg gemacht, um den rein phantastischen, in sich vollkommenen Charakter der Poesie zu entdecken; und er blieb betroffen und unsicher mitten auf dem Wege stehen. Und er sagt bald, daß die Wahrheit der Nachahmung in einem gewissen Begreifen und Schließen liegt, das bei der Betrachtung der Nachahmungen vor sich gehe, indem man erkenne, daß „dies jenes sei“, d. h. daß das Abbild einem Modell entspreche [2]); andere Male aber, und das ist schlimmer, verliert er die Körnchen von Wahrheit, die er entdeckt hat, wieder, vergißt ganz daß die Poesie das Mögliche wiedergeben müsse und gibt zu, daß sie auch das Unmögliche (τὸ ἀδύνατον) wiedergeben könne, ja sogar das Absurde (τὸ ἄτοπον), wenn das Unmögliche und das Absurde nnr glaublich seien und dem Ziel der Kunst nicht schaden; und er sagt auch, daß man das Unmögliche, aber Wahrscheinliche, dem Möglichen, aber Unglaublichen vorziehen müsse [3]). Ziel der Kunst? Die Kunst, die selbst das Unmögliche und das Absurde aufnimmt, wird demnach auch nichts Vernunftgemäßes sein, sondern, wie schon Plato gesagt, die Nachahmung des Scheins, in der sich die leere Sinnlichkeit gefällt: ein Vorgang der Lust. Zwar gelangt Aristoteles nicht zu dieser Folgerung, weil er überhaupt zu keiner klaren und scharfen Folgerung gelangt; aber es ist eine Folgerung, die man aus seinen Ausführungen schließen könnte und die er jedenfalls nicht unmöglich gemacht hat. Das will sagen, daß er nicht vollbracht hat, was er stillschweigend zu tun sich vorgenommen; und obwohl er mit wunderbarem Scharfsinn das Problem nach Plato wieder aufnahm, dennoch die platonische Definition weder wirklich widerlegt, noch ersetzt hat.

Der Begriff der Nachahmung und der Phantasie nach Aristoteles — Philostratos

Der Gesichtspunkt der Forschung, auf welchen Aristoteles den Blick gewendet, wurde im Altertum im allgemeinen nicht weiter beachtet: die aristotelische Poetik selbst scheint nicht viel Verbreitung und Wirkung gehabt zu haben. Die antike Psychologie kannte die Einbildungskraft oder Phantasie als eine Fähigkeit, die in der Mitte zwischen den Sinnen und dem Intellekt lag, aber sie kannte sie nur als jene Kraft, die die

[1]) Poet. c. IX. 1—4.
[2]) Poet. c. IV. 1—5.
[3]) Poet. c. XXIV—XXV.

sinnlichen Eindrücke bewahrt und wieder hervorruft oder zwischen den Begriffen und den Sinnen vermittelt; nicht aber als eine unabhängige und produktive Aktivität. Und nur selten und mit wenig Nutzen wurde sie mit der Erscheinung der Kunst in Beziehung gesetzt. Manche Geschichtsschreiber der Ästhetik messen einigen Stellen im „Leben des Appolonius von Thyana" vom älteren Philostratos eine besondere Wichtigkeit bei und sehen in ihnen eine Verbesserung des Begriffs der Mimesis und die erste Erkenntnis des Vorgangs der phantastischen Schöpfung in der Welt der Wissenschaft. Phidias und Praxiteles — heißt es an jenen Stellen — hatten es nicht nötig, zum Himmel emporzusteigen und dort die Götter zu sehen, um sie in ihrem Werk wiederzugeben, wie sie nach der Nachahmungstheorie hätten tun müssen. Es war die Phantasie, die sie instand setzte, solche Werke zu schaffen: die eine weisere Arbeiterin ist als die einfache Nachahmung (φαντασία . . . σοφωτέρα μιμήσεως δηγιουργός), die Phantasie, die nicht nur gleich dieser das bildet, was sie gesehen sondern auch das, was sie nicht gesehen, indem sie es sich nach dem Zeugnis der vorhandenen Dinge ersinnt und auf solche Weise einen Zeus und eine Minerva schafft[1]). Aber die Phantasie, von der hier die Rede ist, ist nichts anderes, als die aristotelische „Mimesis", die, wie bereits bemerkt, nicht nur die wirklichen Dinge, sondern auch und vor allem die möglichen betrifft. Und hatte nicht schon Sokrates (in seinem Dialog mit dem Maler Parrhasios, den Xenophon uns bewahrt hat) bemerkt, daß der Vorgang der Maler der ist, von verschiedenen Körpern das zu wählen, was sie zum Schaffen ihrer Gestalten brauchen? (ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα[2]).) Und war die Anekdote vom Zeuxis, der seine Helena schuf, indem er, was er schönstes an fünf krotoniatischen Mädchen sah, auswählte und vereinte, sowie andere ähnliche Anekdoten im Altertum nicht verbreitet genug? Und hatte nicht Cicero Jahrhunderte vor Philostratos in beredter Weise auseinandergesetzt, daß Phidias keinerlei wirkliches Vorbild kopierte, um die Gestalt seines Zeus zu schaffen, sondern den Blick auf eine „species pulcritudinis eximia quaedam" gerichtet hielt, die er in seiner Seele hatte und nach der er die Kunst und die Hand lenkte?[3]). Und man kann auch nicht sagen, daß Philostratos dem Plotin den Weg gebahnt, dessen höhere und intellektive (νοητή) Phantasie, als das Aug' für das übersinnliche Schöne — wie wir schon früher

[1]) Apoll. vita, VI. c. 10.
[2]) Denkwürd. III. c. 10.
[3]) Orator ad Brutum c. 2.

gesehen — ganz etwas anderes bedeutet, sofern das Wort nicht zur Bezeichnung der alten Beobachtung dient: wo es nicht die unbestimmte Mimesis ist, da ist es ein mystisches Schauen.

Die Unbestimmtheit des Begriffs der Mimesis erreichte ihren Höhepunkt, als die Schriftsteller dem Wort einen allgemeinen Sinn gaben, nach welchem es jede Arbeit bedeutete, die die Natur zum Gegenstand hat, und als sie, einen Satz des Aristoteles wiederholend, behaupteten: „**omnis ars naturae imitatio est**“[1]) oder wie der Maler Eupompos zum Schimpf der Nachahmer und Plagiatoren fremder Arbeiten sagte: „**natura est imitanda, non artifex**“[2]). Und wenn man aus solcher Unbestimmtheit hinaus gelangen wollte, so wußte man sich nicht anders zu helfen als damit, daß man die nachahmende Tätigkeit als praktische Schöpferin von Duplikaten der Naturgegenstände auffaßte: ein Vorurteil, das aus dem Schoß der malerischen und plastischen Künste entsprang, und gegen das Philostratos und die anderen Vertreter der Phantasie vielleicht ankämpfen wollten.

Spekulationen über die Sprache

In intimem Zusammenhang mit der Forschung nach dem We sen Kunst standen die Spekulationen über die Sprache, mit denen bereits die Sophisten begannen, als sie darüber staunten, wie es nur möglich sein konnte, mit Hilfe von Tönen Farben und andere nicht hörbare Dinge zu bezeichnen[3]). Man erörterte damals, ob die Sprache durch die Natur oder durch Konvention entstanden sei (φύσει oder νόμῳ). „Natur“ bedeutete dabei bisweilen den verstandesmäßigen Weg oder eine geistige Notwendigkeit, und „Konvention“ das, was wir einen rein natürlichen Vorgang, einen psychologischen Mechanismus oder Sensualismus nennen würden; und in diesem Sinn hätte man besser gesagt, daß die Sprache φύσει entstanden sei und nicht νόμῳ. Aber die Unterscheidung bedeutete in anderen Fällen die Frage: ob die Sprache der objektiven oder logischen Wahrheit, den wesentlichen Beziehungen der Dinge entspräche (ὀρθότης τῶν ὀνομάτων); und in diesem Fall würden uns jene Männer der Wahrheit näher scheinen, die sie für konventionell oder im Hinblick auf die logische Wahrheit willkürlich erklärten: also νόμῳ oder θέσει und nicht φύσει. Diese beiden so verschiedenen Fragen wurden in unklarer und

[1]) Z. B. Seneca Epist. LXV.
[2]) Plinius, Nat. Hist. XXXIV. c. 19.
[3]) Gorgias in: De Xenoph. Mel. et Gorgia (bei Aristoteles, ed. Didot) c. 5—6.

zweideutiger Weise erörtert und haben ihr Denkmal in dem dunklen platonischen Dialog „Kratilos" gefunden, der zwischen verschiedenen Lösungen zu schwanken scheint. Und auch wenn man später sagte, daß das Wort ein „Zeichen" (σημεῖον) des Gedankens sei, so löste man damit nichts; da es ja immer ungeklärt blieb, in welchem Sinne das Wort „Zeichen" zu verstehen war, ob φύσει oder νόμῳ. Aristoteles, der die Worte als Nachahmungen (μιμήματα) ganz so wie die Poesie auffaßte[1]), machte eine großartige Bemerkung, daß es nämlich außer den urteilenden Sätzen, die das (logisch) Wahre oder Falsche sagen, noch andere gebe, die weder (logisch) Wahres noch Falsches sagen, wie diejenigen, die Bestrebungen und Wünsche (εὐχή) ausdrücken und die deshalb nicht zur logischen Auseinandersetzung gehören, sondern zur Poetik und Rhetorik[2]). Und er kritisiert an einer anderen Stelle einen gewissen Brison, der behauptet hatte, eine schändliche Sache bleibe schändlich, mit welchen Worten immer man sie bezeichnet, während er verfocht, daß schändliche Dinge sich sowohl in Worten ausdrücken lassen, die sie in ihrer ganzen Roheit vor Augen führen und auch mit Worten, die sie verschleiern[3]). Alles das hätte dahin führen können, die sprachliche Funktion von der eigentlich logischen zu isolieren und sie mit der poetischen und ästhetischen zusammen zu stellen; aber es kam nicht dahin — der Versuch blieb unfruchtbar. Die aristotelische Lehre nahm einen vorherrschend verbalen und formalistischen Charakter an, der von den Nachfolgern immer mehr betont wurde und der Unterscheidung der beiden Erkenntnisformen im Wege stand. Dennoch gab Epikuros nach einem Ausspruch, den uns Diogenes Laertios berichtet[4]), nicht zu, daß die Verschiedenheit der Namen, die ein und dieselbe Sache bei den verschiedenen Völkern bezeichnen, auf Konvention oder Willkür beruhe, sie komme vielmehr daher, daß die von den Dingen hervorgerufenen Eindrücke bei den verschiedenen Völkern verschieden seien. Und die Stoiker, obwohl sie die Sprache mit dem Verstande (διάνοια) in Zusammenhang setzten und nicht mit der Phantasie, schienen dennoch eine Ahnung von der nicht logischen Natur der Sprache gehabt zu haben und schoben zwischen den Gedanken und den Laut „ein gewisses Etwas" ein, das durch das Wort „λεκτόν" der Griechen, „effatum" oder „das Sagbare" der Lateiner bezeichnet wird. Aber wir wissen nicht sicher, was sie damit

[1]) Rhet. III, 1.
[2]) De Interpret. c. IX.
[3]) Rhet. III, 2.
[4]) Diog. Laert. X. 75.

wirklich meinten, ob sie mit dieser Form die sprachliche Vorstellung vom abstrakten Begriff unterscheiden wollten, was sie der modernen Anschauung nähern würde, und nicht vielmehr — und das ist wahrscheinlicher — nur im allgemeinen die Bezeichnung vom Laut trennen wollten[1]).

Andere Keime der Wahrheit finden sich bei den antiken Schriftstellern nicht. Eine philosophische Grammatik, sowie eine philosophische Poetik waren, trotz gelegentlichen Versuchen, dem Altertum unerreichbar.

II

Das Mittelalter — Die Mystik — Ideen über das Schöne

Fast alle diese fehlerhaften Richtungen der antiken Ästhetik wurden in den Jahrhunderten des Mittelalters entweder durch Tradition fortgesetzt oder sie tauchten durch spontane Entstehung wieder auf. Die neuplatonische Mystik währte fort, gestützt auf die Kompilationen des 5. Jahrhunderts, die unter dem Namen des Dionysius Areopagita liefen (De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus etc.), auf die Übersetzungen, die Johannes Scotus Erigena von diesen machte, und auf Popularisierungen der spanischen Juden (Avicebron). Der christliche Gott nahm die Stelle des höchsten Gutes oder der Idee ein: bald als Gott bezeichnet, bald als Weisheit, Güte, höchste Schönheit, die Quelle der natürlichen schönen Dinge, die eine Stufenleiter hinauf zur Betrachtung des Schöpfers bilden. Nur daß alle diese Spekulationen sich immer mehr von der Erscheinung der Kunst, mit der Plotin sie verbunden hatte, ablösten und ihr entfremdeten. Was das Schöne betrifft, so wiederholte man häufig die Definitionen des Cicero und der anderen Alten: Aurelius Augustinus bezeichnet das Schöne im allgemeinen als Einheit (omnis pulchritudinis formae unitas est) und jene des Körpers als „congruentia partium cum quadam coloris suavitate"; und er hatte ein Buch geschrieben, das verloren gegangen ist: „De pulchro et apto", in dem er, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, die alte Unterscheidung eines Schönen an sich und eines relativ Schönen „quoniam apte accomodaretur alicui" wiederholte; sowie er auch an einer anderen Stelle bemerkt, daß ein Bild schön genannt werde, „si perfecte implet illud cuius imago est, et coaequatur ei"[2]).

---

[1]) Steinthal: Gesch. d. Sprachw. I, 288—290. 293. 296—297.

[2]) Confess., IV, c. 3; De trinitate, VI, c. 10; Epist., III, XVIII; De civitate Dei, XXII, c. 19 (Opera, Paris., 1679—1690, t. I, II, VII, VIII).

Nicht sehr verschieden von der seinen ist die Anschauung des Thomas von Aquino, der für die Schönheit drei Erfordernisse aufstellt: Integrität oder Vollkommenheit, richtige Proportionen und Klarheit; dem Aristoteles folgend, unterschied er das Schöne vom Guten: Ersteres sei das, was schon bei der bloßen Betrachtung Freude mache („pulchrum . . . id cuius ipsa apprehensio placet"); und er wies sogar auf die Schönheit häßlicher Dinge, die gut nachgeahmt seien, hin und wendete die Lehre von der Nachahmung auf die Schönheit der zweiten Person der Trinität an („in quantum est imago expressa Patris")[1]). Wenn man Andeutungen einer hedonistischen Auffassung der Kunst entdecken wollte, so könnte man solche mit ein wenig gutem Willen in einigen Aussprüchen der Troubadours und Jongleurs finden. Auch der ästhetische Rigorismus, die totale Verwerfung der Kunst um der Religion oder um der göttlichen und menschlichen Wissenschaft willen, zeigt sich im Beginn des Mittelalters bei Tertullian und bei einigen Kirchenvätern und beim Ausgang der Epoche bei manchem rohen scholastischen Geist, wie bei Cecco d'Ascoli, der gegen Dante erklärte: „Ich lasse die Possen und wende mich dem Wahren zu, die Fabeln sind mir immer zuwider gewesen", und noch später bei dem rückschrittlichen Savonarola. Aber vor allen anderen Theorien blieb jene narkotische Lehre von der moralischen oder pädagogischen Kunst die herrschende, die schon im Altertum ihr Teil dazu beigetragen, den Zweifel und die ästhetische Forschung einzuschläfern, und die sich für Verfallsepochen so gut eignet. Zudem entsprach sie den moralischen und religiösen Anschauungen des Mittelalters und machte es möglich, nicht nur die Werke der Phantasie, die von christlichem Geist erfüllt waren, sondern auch die noch vorhandenen Werke der klassischen und heidnischen Kunst zu rechtfertigen.

Die pädagogische Theorie der Kunst im Mittelalter

Die Rettung dieser letztgenannten war wiederum die allegorische Auslegung, für die wir ein wunderliches Denkmal in der Schrift „de continentia virgiliana" des Fulgentius (6. Jahrhundert) haben, die Virgil im Mittelalter möglich machte und ihm den Weg zu dem gewaltigen Ruf bahnte, zu dem er emporsteigen sollte, als „der edle Weise, welcher alles wußte". Johann von Salisbury sagt von dem römischen Dichter, daß er „sub imagine fabularum totius philosophiae exprimit veri-

[1]) Summa theol. 1ª. Prim. quaest. 39, art. 8; 1ª. Sec., quaest 27, art. 1 (ed. Migne, I, col. 794—795. II, col. 219).

tatem"[1]). Der Vorgang bei der Auslegung wurde in der Lehre von den vier Sinnen festgelegt: dem buchstäblichen, dem allegorischen, dem moralischen und dem anagogischen, die Dante auf die Vulgärpoesie übertragen sollte. Man könnte die Zitate aus mittelalterlichen Schriftstellern häufen, in welchen in allen Tonarten die Lehre wiederholt wird, daß die Kunst die Wahrheit der Sitte und des Glaubens lehrt und die Herzen zu christlicher Frömmigkeit zwingt, von den wohlbekannten Versen des Theodulf über die Dichter: „In quorum dictis, quamquam sint frivola multa, Plurima sub falso tegmine vera latent" angefangen bis hinab zu unseren Größten, zu Dante und Boccaccio. Für Dante ist die Poesie „nihil aliud quam fictio rhetorica in musicaque posita"[2]). Der Dichter muß im Kopf einen „Gedankengang" haben, wenn er „im Kleide von Figuren oder rhetorischen Farben" reimt; und es wäre eine große Schande für ihn, wenn er, „später befragt, seine Worte nicht von solcher Gewandung zu entkleiden wüßte, so daß sie das wahrhafte Verständnis fänden"[3]). Die Leser bleiben bisweilen beim bloßen äußerlichen Gewand; und jenen, denen es nicht gelingt, den verborgenen Sinn zu durchdringen, möge, wie dem Pöbel, das Kleid genügen; dem Pöbel, der „ihren Gedanken" nicht versteht, wird die Dichtung sagen, wie es jene Kanzone Dantes in ihrem Geleitvers tut: „So seht doch wenigstens, wie schön ich bin": also wenn ihre keine Belehrung zu schöpfen wißt, so genießt meiner doch als eines wohlgefälligen Dinges. Vielen wird überhaupt bei den Dichtungen die „Schönheit willkommener sein als das Gute in ihnen"; wenn nicht Kommentare, wie sie das „Gastmahl" bietet, zu Hilfe kommen als „ein Licht, das jede Farbe ihres Sinns klar erscheinen lassen wird"[4]). Die Poesie war die fröhliche Wissenschaft. Und was ist die Poesie, die in unserer Volkssprache die fröhliche Wissenschaft genannt wird — so schrieb unter vielen anderen der spanische Dichter Marquis von Santillana — anderes, denn „un fingimiento de cosas utiles, cubiertas ó veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, pesso é medida"?[5])

Es ist daher ungenau zu sagen, daß das Mittelalter die Kunst ohne

---

1) Comparetti „Virg. nel medio evo", vol. I, passim.

2) De vulg. eloqu. (ed. Rajna) l. II, c. IV.

3) Vita nuova c. XXV.

4) Convivio I, 1.

5) Prohemio al Condestable de Portugal, 1445—49 (in Obras, ed. Amador de los Rios, 1852) § 3.

weiteres mit der Philosophie und der Theologie identifizierte. Im Gegenteil, es schied die Gebiete sehr scharf voneinander und charakterisierte die Kunst und die Poesie, wie Dante es tat, mit den Worten: „fictio rhetorica“, „Figuren“, rhetorische Farben“, „Gewandung“, „Schönheit“; oder wie es der oben zitierte Santillana tat, mit solchen wie „fingimiento“ und „fermosa cobertura“. Diese „gefällige Falschheit“ wurde vom praktischen Gesichtspunkt rechtfertigt; ungefähr so, wie die geschlechtliche Verbindung durch die Ehe rechtfertigt und die Liebe durch sie geheiligt wurde. Was nicht ausschloß, ja vielmehr bedeutete, daß im Grunde der mittelalterlichen Anschauung immer die Überzeugung lag, daß der vollkommene Zustand die Ehelosigkeit sei; das will sagen: die reine Wissenschaft ohne alle Kunst.

Ansätze für eine künftige Ästhetik in der scholastischen Philosophie

Nur die wahre und wissenschaftliche Richtung fand keine Vertreter. Selbst die aristotelische Poetik war kaum bekannt oder vielmehr sie war schlecht bekannt, nämlich durch die lateinische Übersetzung der Paraphrase oder des mittleren Kommentars des Averrois, die — nicht vor dem Jahre 1256 — ein Deutscher namens Hermann verfertigte. Von mittelalterlichen Forschungen über die Sprache findet sich wohl das Beste in Dantes „De vulgari eloquentia“, wo das Wort übrigens stets als ein Zeichen aufgefaßt wird („rationale signum et sensuale ... natura sensuale quidem, in quantum sonus est, rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum“)[1]. Und doch war eine gute Gelegenheit und ein Ausgangspunkt für die Erforschung der sprachlichen Fähigkeit und damit der ausdruckgebenden, der ästhetischen Fähigkeit in dem jahrhundertelangen Streit zwischen Nominalismus und Realismus geboten, da es in diesem Streit unvermeidlich war, die Beziehungen zwischen dem Wort und dem Fleisch, dem Gedanken und der Rede irgend wie zu berühren. Duns Scotus schrieb einen Traktat „De modis significandi seu (dieser Zusatz ist vielleicht von den Herausgebern gemacht) grammatica speculativa“. Abelard hatte die Empfindung als „confusa conceptio“ definiert und die „imaginatio“ als Bewahrerin der Empfindungen: die „intellectio“ macht das discursiv was im vorhergehenden Stadium intuitiv war, und die Vollkommenheit der Erkenntnis wird zuletzt erreicht in der anschaulichen Erkenntnis des Diskursiven. Die

[1] De vulg. eloqu. 1. I., c. III.

gleiche Erklärung der anschaulichen Erkenntnis, der Wahrnehmung des Individuellen, der species specialissima findet sich auch bei Duns Scotus in der Terminologie, mit der er die Erkenntnisse in confusae, indistinctae und distinctae einteilt, eine Terminologie, die wir noch einmal, und dann folgenschwer, in den Anfängen der modernen Ästhetik werden wieder erscheinen sehen[1]).

Die Renaissance — Die Philographie und die philosophischen und empirischen Forschungen über das Schöne

Die literarischen und künstlerischen Meinungen und Lehren des Mittelalters haben demnach mehr einen kulturgeschichtlichen Wert für das Verständnis der Epoche, als für die allgemeine Geschichte der Wissenschaft, und das gleiche kann man von der Renaissance sagen. In der Renaissance wie im Mittelalter wird der Kreis der aus dem Altertum überlieferten Ideen nicht überschritten. Es steigt die Kultur, es vermehrt sich die Zahl derer, die an ihr Teil haben; man studiert die Alten in den Quellen, man übersetzt und kommentiert, man schreibt und man druckt bald auch ungezählte Traktate über die Poesie und die Künste, Grammatiken, Rhetoriken, Dialoge und Dissertationen über das Schöne: die Verhältnisse haben sich vergrößert, die Welt ist gewaltiger geworden; aber wahrhaft neue Ideen auf dem Gebiet der ästhetischen Wissenschaft kommen nicht zum Vorschein. Die mystische Tradition erwacht zu neuem und verstärktem Leben durch den wiedererstandenen Kult Platos: Marsilius Ficinus, Pico della Mirandola, Cattani, Leon Battista Alberti schrieben im fünfzehnten und Pietro Bembo, Mario Equicola, Castiglione, Nobili, Betussi und sehr viele andere im folgenden Jahrhundert über das Schöne und über die Liebe. Eines der bemerkenswertesten Erzeugnisse dieser Art, das eine Kreuzung mittelalterlicher und klassischer Ideen bedeutet, ist das Buch der „Dialoge von der Liebe" (1535), das von Leon, einem spanischen Juden, italienisch geschrieben und in alle gebildeten Sprachen jener Zeit übersetzt wurde[2]). Es behandelt in drei Teilen die Natur und das Wesen der Liebe, ihre Universalität und ihren Ursprung. Alles was schön ist, ist gut, aber nicht alles was gut ist, ist schön. Die Schönheit ist Anmut, die die Seele ergötzt und zur Liebe bewegt. Die Erkenntnis

[1]) Windelband, Gesch. d. Phil. pp. 251, 270; de Wulf, Philos. médiév. Löwen 1900. pp. 317—20.

[2]) Dialogi di Amore, composti per Leone, medico . . . Rom 1535.

der geringeren Schönheiten führt zu den höheren und geistigen empor. Diesen und ähnlichen Behauptungen und Ergüssen, die sein Buch bilden, gab Leon, der Jude, den Namen „Philographie“. Auch das Buch des Equicola[1]) ist merkwürdig, weil es etwas, das einer Geschichte der vorausgehenden Schriftsteller über den gleichen Stoff ähnelt, enthält. Die gleiche Anschauung wurde von den Petrarchisten in Sonetten und Kanzonen versifiziert, während andere, Widersacher und Spötter, sie in Komödien, Satiren und Parodien jeder Art durchhechelten. Mancher Mathematiker wollte, ein neuer Pythagoras, die Schönheit in genauen Verhältnissen suchen: so der Freund Leonardos, Luca Paciolo, in seinem Werk „De divina proportione“ (1509), in der er das angebliche ästhetische Gesetz vom goldenen Schnitt vorbrachte[2]). Neben den neuen Pythagoräern fehlte es nicht an neuen Polykleten, die den Kanon für die Schönheit des menschlichen Körpers, insbesondere des weiblichen Körpers, feststellten, wie Firenzuola, Franco, Luigini und Dolce. Einen empirischen Kanon für die Malerei im allgemeinen stellte Michelangelo auf, indem er zeigte, wie man durch den Gebrauch gewisser arithmetischer Verhältnisse den Figuren Bewegung und Anmut geben könnte[3]). Andere, wie Fulvio Pellegrino Morato, untersuchten die Symbolik oder die „Bedeutung“ der Farben. Die Platoniker suchten die Schönheit wie gewöhnlich in der Seele, die Aristoteliker mehr in physischen Eigenschaften. Der Averroist Agostino Nipho bewies in seiner Schrift „De pulchro et amore“ (1529) unter vielem Geschwätz und nicht dazugehörigen Bemerkungen die Existenz des Schönen in der Natur durch die Beschreibung des herrlichen Körpers der Johanna von Arragon, Fürstin von Tagliacozzo, welcher Dame das Buch auch gewidmet ist[4]). Torquato Tasso wiederholte in seinem „Minturno“[5]) die unsicheren Anschauungen des platonischen Hippias, nicht ohne zugleich Anschauungen Plotins reichlich hinein zu verarbeiten. Größere Bedeutung gebührt dem Kapitel über das Schöne in der Poetik des Tommsao Campanella, in dem das Schöne als ein Zeichen aufgefaßt wird, und zwar als ein Zeichen des Guten, signum boni und das Häßliche als signum mali und unter dem „Guten“ die

---

1) Libro de natura d'amore, Venedig 1525 (Ven. 1563).

2) De divina proportione, Venedig 1509.

3) G. P. Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura, scultura ed architettura, Mailand 1585. I, 1. pp. 22—23.

4) Aug. Niphi, De pulchro et amore. Rom 1529.

5) Il Minturno o vero de la bellezza (in Dialoghi, ed. Guasti, vol. III).

drei Urdinge Macht, Weisheit und Liebe verstanden werden. So sehr er auch noch an dem platonischen Begriff des Schönen haftete, so bedeutet doch die Einführung des Begriffs Zeichen oder Symbol hier einen Fortschritt. Campanella vermochte dadurch zu erkennen, daß die materiellen Dinge, die äußeren Vorgänge an sich weder schön noch häßlich sind: „Mandricardo nannte die Wunden in den Leibern der Mohren, seiner Freunde, schön, weil sie groß waren und die gewaltige Kraft des Orlando, der sie geschlagen, bewiesen; und St. Augustin nannte Hautabschürfungen und Verrenkungen am Leibe des heiligen Vincentius schön, weil sie Zeichen seiner Standhaftigkeit waren; dagegen waren sie häßlich, soweit sie Zeichen der Grausamkeit des Tyrannen Datian und der Henker waren. Schön ist es, kämpfend zu sterben, sagte Virgil, weil es das Zeichen einer starken Seele ist; schön scheint dem Liebenden das Hündchen seiner Herrin und schön nennen die Ärzte selbst den Harn und den Kot, wenn sie Symptome der Gesundheit sind. Es gibt nichts, was nicht zugleich schön und häßlich wäre" („quapropter nihil est quod non sit pulchrum simul et turpe")[1]). In solchen Bemerkungen liegt nicht mehr eine kalt gelegte mystische Exaltation, sondern bereits die Anfänge einer Analyse.

Die pädagogische Kunsttheorie und die aristotelische Poetik

Nichts zeigt so klar, daß die Denker der Renaissance die Grenzen des antiken Denkens über die Ästhetik nicht zu überschreiten versuchten, als die Tatsache, daß trotz der wiedererstandenen Kenntnis der aristotelischen Poetik und den langwierigen Arbeiten, deren Gegenstand diese wurde, die pädagogische Kunsttheorie fortbestand und den Sieg davontrug und sogar in den aristotelischen Text selbst hinein verpflanzt wurde; die Ausleger lasen sie darin zumeist mit einer Sicherheit, die wir uns heute vergeblich anstrengen wieder zu finden. Manche allerdings, wie Robortelli (1548) und Castelvetro (1570), blieben bei der rein hedonistischen Lösung, sie nahmen als Ziel der Kunst den einfachen Genuß an; die Poesie, sagt Castelvetro, „ist lediglich zu dem Zweck erfunden worden, die Seele der rohen Menge und des gemeinen Volkes zu ergötzen und zu erfrischen"[2]). Und manche, wie wir sehen werden, wußten sich sowohl vom Vergnügen

---

[1]) Ration. philos. P. IV., Poeticor. (Paris 1638) art. VII.

[2]) Fr. Robortelli, In librum Arist. d. A. Poet. explicationes, Florenz 1548, Lud. Castelvetro, Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta 1570. (Basel 1576) P. I., particella IV, pp. 29—30.

frei zu machen als vom belehrenden Zweck. Aber die meisten, wie Segni Maggi, Vettori[1]) waren für das „docere delectando". Scaliger (1561) erklärte die „Mimesis" oder die Nachahmung für einen „finis medius ad illum ultimum qui est docendi cum delectatione": für ihn — und dabei glaubte er sich tatsächlich mit Aristoteles in Übereinstimmung zu befinden — „docet poeta affectus per actiones, ut bonos amplectemur atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ad abstinendum"[2]); Piccolomini (1575) bemerkt, daß „man in keiner Weise glauben dürfe, daß so viele ganz ausgezeichnete antike und moderne Dichter so viel Eifer und Sorgfalt auf diese edelste Kraft verwendet, wenn sie nicht gewußt und gedacht hätten, durch ihren Gebrauch dem menschlichen Leben Nutzen zu schaffen"; und wenn „sie nicht gedacht hätten, daß mit dem Beispiel jener, die sie mit ihren Nachahmungen gleichsam als Abbilder und Gemälde höchster Tugenden und bösester Laster uns vorführten, wir belehrt, erzogen und wohl unterrichtet werden müßten"[3]). Den Ausdruck Torquato Tassos[4]), die „in süße Verse gekleidete Wahrheit", die verlockend die Widerspenstigsten überredet, mit dem weiteren — dem Lucrez entnommenen Bilde — wiederholt auch Campanella, für den die Poesie „Rhetorica quaedam figurata, quasi magica, quae exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis qui simplici verum et bonum audire nolunt aut non possunt aut nesciunt"[5]). So kehrte auch die Gleichstellung von Poesie und Rednerkunst immer wieder, deren einziger Unterschied für Segni (1548) in dem höheren Rang der Poesie gelegen war: „alldieweil die Nachahmung, die sich auf dem Wege der Poesie durchgeführt zeigt, die erlesenen und großartigen Worte, die Metaphern, die Bilder, kurz die ganze figurenreiche Sprache, die man bei ihr mehr findet, als bei der Rednerkunst und überdies noch der für den Vers erforderliche Rhythmus, sodann die Gegenstände, die in ihr behandelt werden und die das Großartige und das Ergötzliche verbinden, sie als besonders schön erscheinen lassen und würdig, mit mehr Bewunderung geschaut zu werden"[6]). „Nach der Poetik und von ihr abhängig," schreibt Tassoni

---

[1]) Bern. Segni, Rettor. e Poet. trad. Florenz 1549. Vinc. Madii, In Arist. explanationes 1550; Petri Victorii, Commentarii etc. Florenz 1560.

[2]) Poetica 1561 (ed. 3a. 1586) I, 1. VII, 3.

[3]) Annotationi nel libro della Poetica. Venedig 1575. Proemio.

[4]) Gerus. lib. I, 3.

[5]) Poetic. cap. I. art. 1.

[6]) Poetica trad., pref.

(1620) und wiederholt damit nur die landläufige Meinung — „kommen drei sehr edle Künste: die Historia, die Politica und die Rhetorica. Deren erste die Unterweisung der Fürsten und Herren angeht, die zweite die Unter weisung des Volkes und die dritte die Unterweisung jener, die in den öffentlichen Angelegenheiten Ratgeber sind und die Privaten vor dem Gericht vertreten[1]."

Diesen Anschauungen entsprechend wurde die tragische „Katharsis" gewöhnlich als darin bestehend ausgelegt, daß die Unbeständigkeit des Glücks gezeigt würde oder etwa ein abschreckendes Beispiel vorgeführt, der Triumph der Gerechtigkeit verkündet oder die Zuschauer durch die Gewöhnung ans Leiden gegen Schicksalsschläge unempfindlich gemacht würden. — Die pädagogische Theorie wurde, gestärkt und aufrecht erhalten durch die Autorität der alten Schriftsteller, mit dem ganzen Komplex der poetischen Theorien, welche die italienische Renaissance hervorgebracht, auch in den andern Ländern Europas verbreitet, in Frankreich, in Spanien, in England und in Deutschland. Ganz von ihr durchdrungen sind die französischen Schriftsteller der Epoche Ludwig XIV., wie La Ménardière (1640), der die Poesie „cette science agréable" nennt, „qui mèle la gravité des préceptes avec la douceur du langage" und Père Le Bossu (1675), der erklärt „le premier but du poète est d'instruire", sowie bereits Homer belehrte, der nach den Ideen dieser Kritiker zwei unterhaltsame didaktische Handbücher voll militärischer und politischer Unterweisungen für Fürsten und Völker geschrieben hatte, nämlich die Ilias und die Odyssee[2].

Die Poetik der Renaissance

Diese pädagogische Theorie wird infolgedessen von den modernen Kritikern übereinstimmend gleichsam antonomastisch die **Poetik der Renaissance** genannt.

Und das ist soweit ganz richtig, wenn man damit sagen will, nicht daß sie in der Renaissance zum erstenmal auftrat, sondern daß sie in dieser Epoche die herrschende und allgemein angenommene war: dann wird man auch sagen können (wie mit vielem Scharfsinn gesagt worden ist)[3], daß die Renaissance unter den „Arten" der Poesie die **didaktische**

[1]) Pensieri diversi X, c. 18.

[2]) La Ménardière, Poétique. Paris 1640. Le Bossu, Traité du poème épique. Paris 1675.

[3]) Borinsky, Poet. der Renaiss., S. 26.

Poesie mit Recht nicht anführte, weil für sie alle Poesie stets und immer didaktisch war! Aber die Renaissance war nur insofern wirklich eine Renaissance, als sie die unterbrochene geistige Arbeit der Antike wieder aufnahm, und in diesem Sinn wäre es vielleicht richtiger, die Poetik der Renaissance, oder besser die Bedeutung dieser Poetik, nicht in der Wiederholung der pädagogischen Theorie des Altertums und des Mittelalters zu sehen, sondern in der gleichzeitigen Wiederaufnahme der Diskussionen über das „Mögliche", über das „Wahrscheinliche" (εἰκός) des Aristoteles, sowie über die Gründe der platonischen Verurteilung und das Vorgehen des Künstlers, der durch Einbildung schafft.

Streit über das Allgemeine und über das Wahrscheinliche in der Kunst

In diesen Diskussionen liegt der wertvolle Beitrag, den jene Epoche nicht nur zur Gelehrsamkeit, sondern zur Weiterbildung der ästhetischen Wissenschaft leistete. Durch die Arbeit der Ausleger und Kommentatoren des Aristoteles und durch die Verfasser der verschiedenen neuen Poetiken, insbesondere der italienischen, wurde gleichsam der Boden bereitet und fruchtbar gemacht und auch manch ein Samenkorn in ihn versenkt, das später keimen und zu einem kräftigen Baum heranwachsen sollte. Auch trug das Studium Platos dazu bei, die Aufmerksamkeit wieder auf die Bedeutung der Idee und des Allgemeinen in der Poesie zu lenken. — Was bedeutete es, daß die Poesie auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Einzelne achthaben sollte? Was bedeutete es, daß die Poesie der Wahrscheinlichkeit gemäß vorgehen müsse? Was war jene „gewisse Idee", der Raffael, wie er sagte, beim Malen folgte?

G. Fracastoro

Einer der ersten, die sich diese Fragen ernstlich stellten, war Girolamo Fracastoro in seinem Dialog „Naugerius sive de poetica" (1555). Mit Verachtung weist Fracastoro den Satz zurück, daß der Zweck der Poesie der Genuß sei: Fern sei von uns, ruft er aus, eine so schlechte Meinung von jenen Dichtern, welche die Alten die Erfinder so vieler trefflicher Künste genannt! Aber auch der Zweck der Belehrung scheint ihm unannehmbar, der nicht dem Dichter eigen, sondern die Aufgabe anderer Fähigkeiten sei, wie der Geographie, der Geschichte, der Astronomie, der Philosophie. Dem Dichter liegt es ob darzustellen oder nachzuahmen.

Aber er unterscheidet sich vom Historiker nicht durch den Stoff, sondern durch die Art der Darstellung: die anderen ahmen das Einzelne nach, der Dichter das Allgemeine; die anderen sind gleichsam Porträtmaler, der Dichter bringt seine Werke hervor, indem er das Allgemeine oder ihre herrliche Idee betrachtet; die anderen sagen nur, was gerade nötig ist; der Dichter muß, wenn es gut sein soll, alles sagen und vollständig. Aber die Schönheit des Dichters muß immer relativ, mit Rücksicht auf die Gattung, um die es sich handelt, verstanden werden. Es ist immer das Schönste der gegebenen Gattung, nicht das höchste Schöne: man muß die Zweideutigkeit und den Doppelsinn vermeiden, der in dem Wort „schön" liegt (aequivocatio illius verbi). Der Dichter sagt niemals „Falsches", denn falsch ist nur das, was in keiner Weise existiert: die Dinge, die der Dichter sagt, existieren irgendwie, sei es als Schein, sei es durch ihre Bedeutung, oder nach der Meinung der Menschen oder gemäß dem Allgemeinen. Und man kann auch nicht mit Plato urteilen, daß der Dichter die Dinge nicht kenne, die er schildert: er kennt sie alle, aber als Dichter[1]).

2. Castelvetro

Wenn Fracastoro sich bemüht, jene so wichtige Stelle des Aristoteles über das Allgemeine der Poesie auszuarbeiten und sich, wenn auch noch unsicher tastend, dem Ziele nähert, so beurteilt Castelvetro das aristotelische Fragment mit der Unabhängigkeit und Überlegenheit des wahren Kritikers. Es entgeht ihm nicht, daß jenes Büchlein mehr als ein anderes nur ein Heft von Notizen ist, das „gewisse Prinzipien und Anmerkungen, um die Kunst später zu behandeln, und nicht bereits die Behandlung der Kunst enthält". Er bemerkt auch nicht unlogisch, daß Aristoteles, nachdem er einmal das Kriterium des Wahrscheinlichen oder dessen, was den „Anschein historischer Wahrheit" trägt, angenommen, der Theorie der Poesie die der Geschichte hätte vorausschicken müssen. Denn nachdem die Geschichte „eine wahrheitsgemäße Erzählung denkwürdiger menschlicher Handlungen, die vorgefallen sind", ist und die Poesie „eine der Wahrscheinlichkeit gemäße Erzählung jener Handlungen, die sich möglicherweise ereignen können", so muß die zweite ihr ganzes Licht von der ersten erhalten. Und es entgeht ihm auch nicht, daß auch Aristoteles mit dem Worte Nachahmung zwei ganz verschiedene Dinge bezeichnet: einmal das, „dem Beispiel eines anderen folgen", das heißt „genau dasselbe tun, was ein

---

[1]) Hyeron. Fracastorii Opera (Ven. Ausg. Giunti 1574) S. 112—120.

anderer tat, ohne den Grund zu wissen, warum es so geschieht", und die Nachahmung, die „für die Poesie erforderlich ist" und die „etwas ganz Verschiedenes von dem tut, was bis zu diesem Tage getan war und sich im Gegenteil den anderen, so kann man sagen, als Beispiel zum befolgen hinstellt". Aber trotz seinen Anstrengungen gelingt es ihm doch nicht, das Phantastische vom Historischen zu trennen, und er behauptet, daß „das Gebiet des zweiten gewöhnlich das der Gewißheit sei", daß aber „das Feld der Gewißheit bisweilen von einem gewissen Spielraum der Ungewißheit durchquert und gestreift sei, sowie auf der anderen Seite das Feld der Ungewißheit noch viel häufiger von einem gewissen Raum der Gewißheit durchquert und gestreift sei". Was aber soll man dann von seiner absonderlichen Auslegung des Lustgefühls sagen, das nach Aristoteles durch die Nachahmung häßlicher Dinge hervorgerufen wird, und dessen Grund er darin sieht, daß die Nachahmung niemals eine vollständige ist und daher nicht imstande, den Ekel und die Furcht hervorzurufen, den die Wirklichkeit hervorrufen würde? und was von seiner Bemerkung von der verschiedenen, ja entgegengesetzten Natur der Malerei und der Poesie, da bei der ersteren die Nachahmung der bekannten Dinge gefalle; bei der zweiten hingegen mißfalle; und von so vielen anderen kühnen, aber wenig glücklichen Spitzfindigkeiten in seinen Bemerkungen?[1])

Piccolomini und Pinciano

Gegen Robortelli, der das „Wahrscheinliche" und das „Falsche" für ein und dasselbe erklärt hatte, behauptet Piccolomini, daß das Wahrscheinliche weder wahr noch falsch sei und nur durch hinzutretende Umstände das eine oder das andere werden könne[2]). Die Aufgabe der Poesie — sagte auch der Spanier Alfonso Lopez Pinciano (1596) — „no es la mentira que seria coincidir con la sophistica ni la historia que seria tomar la materia al historico; y no siendo historia porque toca fabulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verisimil, que todo lo abraza. De aqui resulta que es una arte superior à la metaphysica, porque comprende mucho mas, y se extiende à lo que es y à lo que no es[3])." Was hinter diesem Wort wahrscheinlich steckte, blieb undefinierbar und undurchdringlich.

1) A. a. O. I, 1; II, 1; III, 7; V, 1 (pp. 4, 64, 66, 71—72, 208, 580).
2) Annotationi, proemio.
3) Philosophia antigua poetica. Madrid 1596 (Neudruck, Valladolid 1894).

Fr. Patrizio

Von der Notwendigkeit, einen anderen Begriff als das Wahrscheinliche zum Prinzip der Poesie zu machen, war ein Gegner des Aristoteles, Francesco Patrizio, durchdrungen, der in seiner „Poetica" (die zwischen 1555 und 1586 entstand) gelegentlich der Widerlegung der grundlegenden Ideen der aristotelischen Poetik bemerkt, daß das Wort „Nachahmung" bei Aristoteles verschiedene Bedeutung habe, da darunter bald ein einfaches Wort uud bald eine Tragödie und ebensogut die Redefiguren, als die Fabel verstanden würden; und er sah auch die Konsequenz, der wir Beifall klatschen würden und vor der er furchtsam zurückwich: daß dann „alles Reden und alle philosophischen Schriften und jede andere Schrift Poesie wären, weil sie aus Worten bestehen, die Nachahmungen sind". Er bemerkt auch, daß es unmöglich sei, mit den Prinzipien des Aristoteles die Poesie von der Geschichte zu unterscheiden, da beide Nachahmungen seien; man könne auch nicht damit beweisen, daß der Vers für die Poesie nicht wesentlich sei; noch beweisen, daß die Geschichte, die Wissenschaft oder die Kunst nicht Stoff der Poesie sein könnten; da man aus den verschiedenen Stellen des Aristoteles entnehmen müsse, daß die Poesie „die Fabel, das Vorgefallene, den Glauben anderer, die Pflicht, das Bessere, das Notwendige, das Mögliche, das Wahrscheinliche, das Glaubliche, das Unglaubliche und das Passende", das heißt „alle Dinge dieser Welt" umfasse. Nach diesen und anderen, teils richtigen, teils sophistischen Einwendungen schloß Patrizio: „daß der Lehrsatz, daß die Poesie durchwegs Nachahmung sei, nicht richtig sein könne und daß, wenn wirklich eine Nachahmung da vorhanden sei, sie nicht den Poeten allein eigentümlich sein und nicht eine Nachahmung auf gut Glück, sondern eine ganz andere sein dürfte, die weder Aristoteles ausgesprochen, noch irgend ein anderer aufgedeckt, noch eine, an die wir bisher überhaupt gedacht, die aber wohl zufällig uns klar werden oder von irgend jemandem aufgefunden und ans Licht gebracht werden könnte", während sie heute „noch im Dunkeln ist" [1]).

Diese Bekenntnisse der Unwissenheit, sowie jene vergeblichen Versuche, den aristotelischen Kreis zu überwinden, und die großen literarischen Polemiken des 16. Jahrhunderts, die sich alle um den Begriff des poetisch

[1]) Francesco Patrici, **Della Poetica, la Deca disputata. Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica a dì nostri vanno intorno,** Ferrara 1586.

Wahren oder des Wahrscheinlichen drehten, trugen dazu bei, die Erörterung der Frage aufrecht und die Geister wach und gleichsam in der Ahnung eines Mysteriums zu erhalten, das noch zu entdecken sei. Die Bewegung hatte begonnen und sollte nun nicht mehr unterbrochen oder abgelenkt werden.

III

Neue Worte und neue Beobachtungen im 17. Jahrhundert

Das Interesse an der ästhetischen Forschung wurde auch dadurch gesteigert, daß im Laufe des folgenden Jahrhunderts einige neue Worte und neue Wortbedeutungen auftauchten oder geläufig wurden, in denen die neuen Beobachtungen Ausdruck fanden, die sich auf ästhetischem Gebiet häuften. Diese neuen Schlagworte machten das Problem noch verwickelter, machten aber auch eben dadurch seine Bedeutung wie seine Schwierigkeit noch deutlicher fühlbar. Es waren dies die Worte „Geist“, „Geschmack“, „Einbildungskraft“ oder „Phantasie“, „Gefühl“ und ähnliche, die wir ein wenig näher untersuchen müssen.

Der Geist (das Genie)

Der Geist (ingegno) wurde in mancher Hinsicht vom Intellekt unterschieden. Man kam zum Geist, wenn wir nicht irren, hauptsächlich durch den Einfluß der Rhetorik, die das Altertum unter anderem als eine leichte und gefällige Form der Erkenntnis im Gegensatz zur strengen Erkenntnis der Dialektik aufgefaßt hatte: gleichsam eine Antistrophe der Dialektik, die an Stelle von wahren Gründen sich vermutlicher und wahrscheinlicher bediente, die Enthymemen verwendete an Stelle von Schlüssen und Beispiele an Stelle der Induktion: der Stoiker Zeno hatte die Dialektik mit geschlossener Faust und die Rhetorik mit geöffneter Hand dargestellt. Das leere Geschwätz der literarischen Dekadenz im Italien des 17. Jahrhunderts fand in dieser rhetorischen Theorie seine Rechtfertigung: alle jene Werkchen in Vers und Prosa in der Art des Marino und Achillini gaben vor, nicht das Wahre zu zeigen, sondern das Scheinbare, das Seltsame, das Geistreiche; es wurde nun mehr als im vorhergehenden Jahrhundert das Wort Geist gebraucht: Geist wurde die Fähigkeit genannt, die in der Rhetorik entscheidet; man lobte die Lebhaftigkeit des Geistes, man erhob im Triumph die schönen Geister, die keine soliden Geister mehr waren; nach diesen italienischen Worten bildeten die Franzosen

die ihren „esprit“ und ihre „beaux esprits“. Eine der bekanntesten Untersuchungen über die Qualitäten des Geistes stellte (obwohl er ein Gegner der Exzesse in der Literatur jener Zeit war) der Bologneser Matteo Pellegrini an, der ihn (1650) als „jenen Teil der Seele“ definierte, „der in gewisser Weise sich damit beschäftigt, danach strebt und sucht, das Schöne und Wirksame zu finden und herzustellen“ [1]). Produkte des Geistes sind die „concetti“ oder „acutezze“, über die Pellegrini zuerst eine besondere Abhandlung schrieb (1639) [2]). Mit dem Geist und der Scharfsinnigkeit beschäftigte sich auch Emmanuele Tesauro in seinem „Cannocchiale aristotelico“ (1654), in dem er sich nicht nur über die verbalen und lapidaren „Scharfsinnigkeiten“ verbreitete, sondern auch über die „symbolischen“ und „figurativen“: Statuen, Gemälde, Sinnbilder, Pasquillen, Hieroglyphen, Würfel, Embleme, Abzeichen, Zepter und selbst über die „empfindlichen und beseelten“, wie Pantomimen, szenische Darstellungen, Maskeraden und Bälle: lauter Produkte, die zur „geistreichen Redeführung“ gehören, die von der „Dialektik“ unterschieden ist. Von diesen Abhandlungen, die ein Zeichen der Zeit sind, wurde eine in ganz Europa berühmt, das Werk des Spaniers Baltasar Gracian (1642) [3]). Der Geist war die eigentlich erfinderische, künstlerische, geniale Fähigkeit: genio, génie, Genius werden als Synonyme für ingegno und esprit gebraucht. „Ingegno“, schrieb im folgenden Jahrhundert Mario Pagagno, „bedeutet ungefähr dasselbe, wie das génie der Franzosen, ein Wort, das heute auch allgemein in Italien verwendet wird“ [4]).

Der Geschmack

„Man muß gestehen — heißt es in den Dialogen über die „Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprits“ des Jesuiten Bouhours (1687) — daß „Herz“ und „Geist“ heute sehr in der Mode sind, man spricht von nichts anderem in den galanten Unterhaltungen, und in allen Gesprächen hört man beständig Geist und Herz (l'esprit et le coeur) erwähnen [5]).“ — Nicht minder verbreitet nnd in der Mode war das Wort „Geschmack oder guter Geschmack“: die Urteilsfähigkeit, soweit sie

[1]) I. fonti dell' ingegno ridotti ad arte. Bologna 1650.

[2]) Delle acutezze che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti volgarmente si appellano. Genua und Bologna 1639.

[3]) Agudeza y arte de ingenio, Madrid 1642: vermehrt, Huesca 1642.

[4]) Saggio del gusto e delle belle arti 1783, c. I, Anm.

[5]) Ital. Übers. bei Orsi, Considerazioni usw. (Modena 1735), vol. I, Dial. I.

sich auf das Schöne bezog, die in manchem Sinne von dem Verstandesurteil unterschieden und bisweilen in eine aktive und passive geteilt wurde, indem man von einem „produktiven oder fruchtbaren Geschmack“, der natürlich mit dem „Geist“ eins war, und von einem „sterilen Geschmack“ sprach.

Verschiedene Bedeutungen des Wortes „Geschmack“

In den vorhandenen Abrissen einer Geschichte des Geschmacks werden oft die verschiedenen Bedeutungen des Wortes nicht streng geschieden, denen durchwegs nicht die gleiche Wichtigkeit als Symptomen in der geistigen Entwickelung zukommt. „Geschmack“ im Sinne von „Vergnügen“ oder „Genuß“ war von altersher in Italien und Spanien in Gebrauch, wie aus den Redewendungen „averci gusto“, „dar gusto“, „andare a gusto“ und ähnlichen hervorgeht. Wenn Lope de Vega und andere Spanier in allen Tonarten wiederholen, daß das spanische Drama danach ziele, den „Geschmack“ des Volkes zu befriedigen („deleita el gusto“, „para darle gusto“), so meinen sie damit nichts anderes, als die Belustigung des Volkes. Und so lange hat das Wort keine Bedeutung für die Entwickelung. Aus sehr alter Zeit stammt auch in Italien der metaphorische Gebrauch der Worte „Geschmack“ oder „guter Geschmack“ im Sinne von „Urteil“, sei nun das literarische, wissenschaftliche oder künstlerische Urteil gemeint: die Wörterbücher geben uns davon Beispiele in Fülle aus den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts, aus Ariost, aus Varchi, Michelangelo und Tasso. Als Beispiel mögen jene Verse aus dem „Orlando furioso“ genügen, in welchen vom Kaiser Augustus gesagt wird: „daß für die Dichtung er Geschmack besaß, machte seine grause Ächtung wieder gut.“ Oder die Worte des Dolce auf eine Person, „die einen so feinen Geschmack hatte, daß sie nie andere Verse sang, als solche des Catull oder des Calvo“[1]). Auch das ist für uns ohne Bedeutung. Erst, wie es scheint, um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Spanien durch das Werk des bereits zitierten Moralisten und Politikers Gracian begann man darunter eine spezielle Kraft oder Äußerungsart des Geistes zu verstehen[2]). Auf Gracian spielt offenbar der Italiener Trevisano in seiner Vorrede zu einem Buch des Muratori an (1708), wenn er von „Spaniern, die mehr als alle anderen scharfsinnig in

[1]) Orlando furioso, XXXV, 26; L. Dolce, Dialogo della pittura (Venedig 1557) Eingang.

[2]) Borinski, Poet. der Renaiss. S. 308 fgg.; B. Gracian, S. 39—54.

Metaphern gewesen", spricht, die den Vorgang „mit jenem beredten Lakonismus: „guter Geschmack" ausgedrückt, und er zitiert auch später, wo von Geschmack und Genie die Rede ist, „jenen geistreichen Spanier", nämlich Gracian [1]).

Gracian verstand unter „Geschmack" unter anderem den praktischen Blick, der den richtigen Punkt in den Dingen erfaßt und die „Menschen von gutem Geschmack" bedeuten für ihn das, was man allenfalls „Menschen von Takt" in der Lebensführung nennt.[2]) Erst in Frankreich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts begann man das Wort auf den eigentlichen ästhetischen Vorgang zu beziehen. „Il y a dans l'art — schrieb La Bruyère (1688) — un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime au deça ou au delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement."[3]) Gleichsam als Attribute oder Spielarten des Geschmacks wurden die délicatesse und die variété oder variabilité hinzugefügt. Von Frankreich verbreitete er sich, so umgewandelt, aber nicht ohne die verzerrende Beimischung des Praktischen und des Moralischen, die ihm von Anfang anhaftete, in die andern Länder: nach Deutschland verpflanzte ihn Thomasius im Jahre 1697[4]); in England wurde er zum „good taste"; in Italien setzte ihn schon im Jahre 1696 der Jesuit Camillo Ettorri in den Titel eines dicken Bandes: „Il buon gusto ne' componimenti rettorici"[5]) und bemerkte in der Vorrede, daß „das Wort „guter Geschmack", das eigentlich dem zukomme, der an den Speisen den guten Geschmack recht vom schlechten zu unterscheiden wisse, in diesem zweiten Sinn in den Mäulern einiger Leute geläufig sei, die ihn in den menschlichen Künsten und Schriften sich selber zuschreiben"; er erscheint dann im Jahre 1708, wie bereits bemerkt, an der Spitze des Werkes Muratori's[6]). Trevisano erörtert ihn philosophisch; Salvini sprach über ihn in den Anmerkungen zur „Perfetta poesia",

[1]) Riflessioni sopra il buon gusto (Venedig 1766), Einl., S. 72—84.

[2]) Gracian, 'Obras (Antwerpen, 1669): El héroe, El disereto, con introd. di A. Farinelli, Madrid 1900. Vgl. Borinski, Poet. der Renaiss., a. a. O.

[3]) Les caractères, ou les moeurs du siècle, cap. I. Des ouvrages de l'esprit.

[4]) Im Programm „Von der Nachahmung der Franzosen". Leipzig 1687.

[5]) Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell' arti, 1708 (Venedig 1766).

[6]) „Ein Werk, in dem mit einigen gew. Betrachtungen gezeigt wird, worin der wahre gute Geschmack in den erwähnten Kompositionen bestehe usw." Bologna 1696.

desselben Muratori, in der der gute Geschmack keine geringe Zahl von Seiten erfüllt[1]). Selbst Akademien nehmen von dem Wort ihren Namen, wie jene „Akademie des guten Geschmacks", die im Jahre 1718 in Palermo gegründet wurde[2]). Und die Gelehrten, die über ihn schrieben, erinnerten sich einiger Stellen bei den klassischen Autoren und knüpften den neuen Begriff an das „tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte" Ciceros an und an das Judicium, das „nec magis arte traditur quam gustus aut odor" Quintilians[3]). Der Délikatesse widmete Monfaucon de Villars (1671) ein Buch[4]). Ettorri bemühte sich, eine Definition von ihr zu geben, die ihn mehr befriedigt hätte, als die andern damals geläufigen, wie „das Feinste, was der Geist findet, die Blüte des Geistes und das Extrakt der Schönheit selbst" und ähnliche[5]). Und sehr viel Gewicht legte Orsi auf den „Geschmack" in seinen „Considerazioni", die er in Entgegnung auf das Buch des Bouhours schrieb.

Die Einbildungskraft oder Phantasie

In Italien finden wir im siebzehnten Jahrhundert gleichfalls die Einbildungskraft oder Phantasie im Aufschwung. Was redet ihr immer von Wahrscheinlichkeit und historischer Wahrheit — sagte der Kardinal Sforza Pallavicino (1644)[6]) — und von Wahrem und Falschem bei der Poesie, die weder mit dem Falschen, noch mit dem Wahren zu tun hat, noch auch mit dem historisch Wahrscheinlichen, sondern mit Urerkenntnissen, die weder das Wahre noch das Falsche geben? So tritt die Phantasie an die Stelle der Wahrscheinlichkeit, die weder wahr noch falsch ist, und von einigen Auslegern des Aristoteles aufgestellt werden: Sforza Pallavicino stimmt seinerseits so ziemlich überein mit Piccolomini, den er nicht zitiert, während er sich gleich ihm gegen Castelvetro wendet, den er ausführlich zitiert und bekämpft. „Wer einem Schauspiel im Theater beiwohnt — betont Pallavicino — der weiß sehr gut, daß die Dinge, die sich auf der Bühne ereignen, nicht wahr sind: er glaubt sie nicht, sie sind für ihn auch nicht

[1]) Muratori, Della perfetta poesia italiana, Modena, 1706. I, II, c. 5.

[2]) Mazzuchelli, Scittori d'Italia I, II, parte IV. S. 2389.

[3]) Cicero, De oratore III, c. 50. Quintilian Institut. orator. VI, c. 5.

[4]) De la délicatesse, Paris 1671.

[5]) Il buon gusto c. XXXIX. S. 367.

[6]) Del Bene (Neapel 1681), l. I. parte I. S. 49—53; vergl. dess. Arte della perfezione cristiana (Rom 1665), I., I., C. 3.

glaublich und dennoch ergötzt er sich an ihnen. Denn „wenn das Ziel der Poesie wäre, für wahr gehalten zu werden, dann würde sie von Natur die Lüge zum Ziel haben, die durch das Gesetz der Natur wie durch die Gesetze Gottes ausnahmslos und unverzeihlich verurteilt ist; denn die Lüge besteht in nichts anderem, als darin, daß das Falsche gesagt wird, damit es für wahr gehalten werde. Wie nur könnte eine so befleckte Kunst von den besten Staaten erlaubt sein? Wie von frommen, heiligen Schriftstellern gepriesen, ja gebraucht?" Ut pictura poesis. Die Malerei, die „eine besonders sorgfältige Nachahmung ist, deren Preis ganz darin beruht, daß die Linien, die Farben, die Handlungen und selbst die inneren Leidenschaften dem gemalten Gegenstande ähnlich seien, begehrt doch nicht, daß die Nachahmung für das Wahre gehalten werde." Das einzige Ziel der poetischen Fabeln ist, „unsern Geist mit Bildern zu schmücken oder wir wollen sagen, mit Scheindingen, die prächtig, neu, wundersam und glänzend sind. Und dies ist dem Menschengeschlecht als ein so großes Gut willkommen, daß es die Dichter mit einem Ruhm hat belohnen wollen, der höher ist, als der aller andern Berufe, und daß es ihre Bücher mit größerer Sorgfalt vor den Unbilden der Jahrhunderte, als die Abhandlungen jeder Wissenschaft und die Werke jeder Kunst, und ihren Namen mit dem Ruf der Göttlichkeit krönte. Sehet, wie hoch die Welt es preiset, mit ‚schönen Urerkenntnissen' bereichert zu werden, auch wenn sie weder Wissenschaft bringen, noch Wahrheit offenbaren."

Diese Ideen schienen, obwohl sie von einem Kardinal kamen, doch noch sechzig Jahre später einem Muratori allzukühn; er konnte sich nicht entschließen, den Dichtern „die Zügel schießen zu lassen", indem man sie von der Verpflichtung zur Wahrscheinlichkeit befreite. Dennoch weist Muratori in seiner „Poetik" der Phantasie eine sehr große Rolle zu: er nennt sie eine niederere Aufnahmsfähigkeit („Apprensiva inferiore"), die nicht untersucht, ob die Dinge wahr oder falsch sind, sondern sie lediglich aufnimmt: „die das Schöne darstellen will, nicht es verstehen, welche Aufgabe sie der höheren Aufnahmsfähigkeit, dem Intellekt überläßt" [1]). Und die Phantasie rührte selbst das Herz des Juristen Gravina, der ihr eine große Rolle in der Poesie zuweist und der, von seinem sonst so geglätteten Stile abweichend, sie eine „Zauberin" nennt, aber eine „heilbringende", „ein Irresein, das die Torheiten vertreibe [2])." Früher noch

[1]) Perfetta poesia, I I cc. 14—21.

[2]) Ragion poetica (Prose italiane, ed. De Stefano, Neapel 1839), I, c. 7.

als beide, hatte Ettorri sie dem guten Rhetoriker empfohlen, der „um die Bilder hervorzurufen", „sich mit dem vertraut machen müsse, was den körperlichen Gefühlen unterliege" und „den Beifall der Einbildungskraft finden müsse, der eine sensitive Potenz ist" und darum die „Spezies mehr als die Arten gebrauche (da ja diese dadurch, daß sie allgemeiner sind als jene, weniger aufs Gefühl wirken); und die Individuen mehr als die Spezies, die Wirkungen mehr als die Ursachen, und in der Zahl eher das Mehr als das Weniger"[1]).

In Spanien hatte bereits Huarte (1578) behauptet, daß die Beredsamkeit keine Tätigkeit des Intellekts oder der Sprache, sondern der Einbildungskraft sei[2]). In England führte Bacon (1605) die Wissenschaft auf den Intellekt, die Geschichte auf das Gedächtnis und die Poesie auf die Einbildungskraft oder Phantasie zurück[3]); Hobbes untersuchte die Erscheinungen der letzteren[4]); Addison (1712) widmete mehrere Nummern seines „Spectators" einer Analyse der „Genüsse der Einbildungskraft"[5]). In Deutschland drang sie später ein und fand ihre Vertreter und Verteidiger in Bodmer, Breitinger und in den andern Schriftstellern der Schweizer Schule, die unter dem Einfluß der Italiener Muratori, Gravina, Calepio und der Engländer standen, und die ihrerseits auf Klopstock und auf die neue deutsche kritische Schule Einfluß nahm[6]).

Das Gefühl

In derselben Epoche begann auch der Gegensatz zwischen jenen fühlbar zu werden, die gewohnt sind, „à juger par le sentiment" und den andern, deren Art es ist zu „raisonner par principe"[7]). Das Gefühl hat seinen ausgesprochensten Vertreter in dem Franzosen Du Bos, dem Verfasser der „Reflexions critiques sur la poésie et la peinture" (1719). Du Bos betrachtet die Kunst als ein Sichhingeben ans Gefühl „se livrer aux impressions que les objets étrangers font sur nous",

[1]) Il buon gusto S. 10.

[2]) Esame degl' ingegni degl' huomini per apprender le scienze (ital. Uebers. von C. Camilli, Venedig 1586) capp. 9—12.

[3]) De dignitate et augmentis scientiarum. I, II, c. 13.

[4]) Leviathan (Opera phil., ed. Molesworth, vol. III.), I, c. 2.

[5]) Spectator, Nr. 411—421 (Works, London, 1721, III. 486—519).

[6]) Diskurse der Maler 1721—23; Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft usw. 1727 und and. Schriften von Bodmer und Breitinger.

[7]) Pascal, Pensées sur l'éloquence et le style. XV.

ohne die Anstrengung des Nachdenkens. Er spottet über jene Philosophen, die die Einbildungskraft bekämpfen, und von der bilderreichen Rede des Malebranche über den Gegenstand bemerkt er, „c'est à notre imagination, qu'il parle contre l'abus de l'imagination." Er leugnet jeden verstandesmäßigen Kern in den Werken der Kunst und behauptet, daß die Kunst durchaus nicht in der Belehrung, sondern im Stil liege. Er hat keinen besonderen Respekt für die Wahrscheinlichkeit, erklärt sich für unfähig, die Grenzen zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Wunderbaren festzustellen, und überläßt es den geborenen Dichtern, diese wundersame Allianz entgegengesetzter Dinge ins Werk zu setzen. Für ihn gibt es kein anderes Kriterium der Kunst als das Gefühl, diesen „sixième sens". Gegen das Gefühl kommen Reflexionen und Reden nicht auf; das Urteil des Publikums trägt über das der Leute vom Fach, der Literaten und Künstler von Beruf, den Sieg davon; alle die scharfsinnigen Bemerkungen der größten Metaphysiker werden den Dichtern nicht ein Titelchen ihres Ruhmes rauben, weil sie, selbst wenn sie gerecht wären, ihnen nicht den Reiz nehmen würden, den sie besitzen; umsonst versucht man Ariost und Tasso den Italienern zu verleiden, wie man umsonst den Franzosen den „Cid" in Mißkredit zu bringen versuchte; alle Vernunftgründe und Reden anderer werden uns niemals vom Gegenteil dessen überzeugen, was wir fühlen[1]). Andere französische Schriftsteller schließen sich diesen Ideen an. Cartaut de la Villate bemerkt: „le grand talent d'un écrivain, qui veut plaire est de tourner ses réflexions en sentiments," und Trublet: „c'est un principe sur, que la poésie doit être une impression du sentiment"[2]) Auch die englischen Schriftsteller begannen alsbald auf die „emotion" in der Kunst den Nachdruck zu legen.

Die Tendenz, diese Worte in Zusammenhang zu bringen

Die Einbildungskraft wurde übrigens in den Schriften der Zeit häufig mit dem Geist in Zusammenhang gebracht; der Geist mit dem Geschmack; der Geschmack mit dem Gefühl; das Gefühl mit den Ur-

---

[1]) Réflexions critiques sur la poésie et la peinture 1719 (7. Auflage Paris 1770) passim. aber bes. sectt. 1, 23, 26, 28, 33, 34.

[2]) Cartaut de la Villate, Essais historiques et philosophiques sur le goût, Haag 1737; Trublet Essais sur divers sujets de littérature et de morale Amsterd. 1755.

aufnahmen oder mit der Einbildungskraft[1]); der Geschmack schien, wie wir bereits bemerkt, bald eine urteilende, bald eine produktive Funktion zu haben, usw. Und solche Verwechslungen, Identifikationen und Unterordnungen beweisen, daß man fühlte und eine dämmernde Erkenntnis davon hatte, daß alle diese mannigfachen Worte ihre Wurzeln in ein und derselben Erscheinung haben mußten.

Verlegenheiten und Widersprüche in ihrer Definition

Ein deutscher Kritiker, einer von den sehr wenigen, die es versucht haben, die dunkle Region, in der die moderne Ästhetik sich vorbereitete, zu erforschen, erklärt den Gracian für den, der den Begriff des Geschmacks aufgestellt und nennt diesen „das wichtigste ästhetische Theorem, das den Modernen zur Entdeckung vorbehalten blieb"[2]). Wir wollen es unerörtert lassen, daß der Geschmack überhaupt kein Theorem und gar das letzte Theorem, sondern das Prinzip der Wissenschaft sein sollte, auf dem alles übrige beruht, und wollen auch nicht darauf eingehen, daß Gracian von einem „Geschmack" spricht, der sich vorwiegend auf das praktische Leben bezieht. Aber es wird gut sein, zu betonen, daß die Worte „Geschmack" „Geist", „Einbildungskraft", „Gefühl" und ähnliche keine neuen Begriffe sind, die man auf wissenschaftlichem Wege erworben und sich klar gemacht, sondern nur neue Worte, die unbestimmten Eindrücken entsprachen; allenfalls Probleme, aber nicht Begriffe; Vorahnungen von Ländern, die noch zu erobern waren, keine Eroberung und Besitzergreifung. Dies geht schon daraus hervor, daß dieselben Autoren, die diese neuen Worte gebrauchen und die uns darum so modern scheinen, beim ersten Versuch, ihren Gedanken zu präzisieren, in die alten Ideen zurückfallen, die eben die einzigen sind, die sie verstandesmäßig beherrschen. Diese Worte sind für sie hohle Schatten und wenn sie sie zu umarmen suchen, kehren die Arme leer zur eignen Brust zurück.

Geist und Intellekt

Der Geist wird allerdings in mancher Hinsicht vom Intellekt geschieden. Aber Pellegrini und Tesauro und die andern Verfasser von Traktaten finden zuletzt doch immer eine intellektuelle Wahrheit als Grundlage und Quelle des Geistes. Der Philosoph Trevisano definierte

---

1) Vergl. Du Bos, Sektion 33.

2) Borinski, B. Gracian, S. 39.

den Geist als „eine innere Kraft der Seele, welche Mittel erfindet, um die Begriffe, die sie aufstellt, zu überprüfen und auszuführen; und die sich bald in der Anordnung der Dinge, die wir erfinden, offenbart, bald in ihrer klaren Auseinandersetzung, bald dadurch, daß sie Gegenstände, die unzusammenhängend scheinen, mit Listen und klugen Methoden zusammenbringt und bald wieder darin, daß sie ihre weniger offenbaren Analogien aufspürt." Aber der Schluß von allem ist doch, daß man die „Tätigkeit des Geistes nicht unbegleitet von der des Intellekts vor sich gehen lassen dürfe," und nicht bloß des Intellekts, sondern auch der praktischen moralischen Vernunft[1]). Naiver ist der Ausdruck Muratoris, der den Geist als „jene Fähigkeit und aktive Kraft" bezeichnet, „mit der der Intellekt die Ähnlichkeiten, die Beziehungen und die Gründe der Dinge aufnimmt, zusammenstellt und aufstöbert[2]). Der Geist, sagt hingegen Alexander Pope (1709), muß gezügelt werden, wie ein feuriger Renner; Geist und Urteil sind oft im Widerstreit, obgleich sie einer des andern Hilfe nötig haben, gerade wie Mann und Weib: „For wit and judgement often are at strife, Though meant each other's aid like man and wife!"[3])

Geschmack und verstandesmäßiges Urteil

Das gleiche geschah mit dem Geschmack. Eine der Hauptursachen für die Vorherrschaft dieser Metapher (bemerkt Kant) war die Opposition gegen die verstandesmäßigen Prinzipien: man wollte damit ausdrücken, daß, sowie trotz allen Gründen nur der Gaumen über das Wohlgefallen an einer Speise entscheidet, so in Sachen der Kunst nur der künstlerische Geschmack entscheiden kann[4]). Und doch griff man, sobald man dieses Wort, das entstanden war, um die Intellektualität und das Vernunftsurteil auszuschließen, definieren wollte, sogleich wieder auf den Intellekt und die Vernunft zurück. Der in dem Wort liegende Vergleich mit dem Gaumen wurde als eine Antizipation der Reflexion aufgefaßt („de même, que la sensation du palais anticipe la réflexion", sollte Voltaire schreiben)[5]). Verstand und Vernunft gucken aus allen Definitionen

[1]) Trevisano, S. 82, 84.
[2]) Perfetta poesia, l II., c. 1. (cit. Ausg. I. S. 299).
[3]) A. Pope, An essay on criticism (In Poetical works, London 1827) v. 81—82.
[4]) Kritik der Urteilskraft, ed. Kirchmann, § 33.
[5]) Essai sur le goût (bei A. Gerard, Essai sur le goût, Anhang, Paris 1766).

hervor, die man vom Geschmack zu geben versuchte. Madame Dacier (1684) nannte ihn „une harmonie, un accord de l'esprit et de la raison."[1]) In den bekannten „Entretiens galants" wird er folgendermaßen definiert: „une raison éclairée, qui d'intelligence avec le coeur, fait toujours un juste choix parmi des choses opposées ou semblables".[2]) Ein anderer Autor, den Bouhours zitiert, definiert ihn „als ein natürliches Gefühl, das dem Geiste innewohnt und von allem Wissen, das man je erwerben kann, unabhängig und das gleichsam ein Instinkt des richtigen Denkens sei."[3]) Bouhours seinerseits verwirft diese Erklärung einer Metapher durch eine andere und bemerkt, daß der Geschmack mehr mit dem Urteil als mit dem Geist zusammenhängt.[4]) Der Italiener Ettorri glaubte ihn allgemeiner als das „von der Kunst gelenkte Urteil" erklären zu können,[5]) und Baruffaldi (1710) identifizierte ihn mit dem „Unterscheidungsvermögen, sobald es aus der Theorie in die Praxis umgesetzt wird.[6]) De Crousaz (1715) bemerkte, daß „le bon gout nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé, après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger par de justes idées."[7]) Und nur kurze Zeit vor ihm betrachtete Trevisano ihn als „ein Gefühl, das sich immer freut, sich dem anzuschmiegen, wozu die Vernunft ihre Zustimmung gibt," und das für den Menschen im Verein mit der göttlichen Gnade ein tüchtiger Behelf ist, um ihn das Wahre und Gute erkennen zu lassen, das er infolge der Erbsünde nicht mehr mit vollkommener Sicherheit wahrnimmt. Für den Deutschen König (1727) ist er „eine Gewandtheit des Intellekts, die aus gesundem Geist und scharfem Urteil entsprungen, uns das Wahre, Gute und Schöne genau fühlen läßt". Und für Bodmer (1736), der mit seinem italienischen Freund, dem Grafen Calepio, eine lange briefliche Erörterung des Themas gepflogen: „eine geübte, bereite und die kleinsten Einzelheiten durchdringende Überlegung, vermittelst derer der Verstand das Wahre vom Falschen und das Vollkommene vom Mangelhaften unterscheidet." Calepio sowohl wie Bodmer waren gegen das einfache Gefühl

---

1) Zit. b. Sulzer, Allg. Th. d. sch. K., II. 377.
2) ebenda.
3) Manière de bien penser, Dial. IV.
4) ebenda.
5) a. a. O. cap. II—IV.
6) Osservazioni critiche (Bd. II der Considerazioni des Orsi), cap. VIII S. 28.
7) Traité du Beau (Amsterdam 1724), I., 170.

und unterschieden zwischen „Geschmack“ und „gutem Geschmack“.[1]) Auf demselben intellektualistischen Wege schreitend, spricht Muratori sogar von einem guten Geschmack in der Gelehrsamkeit, und andere sprechen über „den guten Geschmack in der Philosophie.“

Das „Ich weiß nicht was“

Besser taten vielleicht jene, die im Ungewissen bleibend, den Geschmack in einem „Ich weiß nicht was“, „je ne sais quoi“, „nescio quid“ sahen, indem sie zu den vorhergehenden Ausdrücken noch diesen hinzufügten, der zwar nichts erklärte, aber doch gleichfalls das Problem andeutete. Bouhours spricht sehr ausführlich (1671) über das „je ne sais quoi“; „Les Italiens,“ bemerkt er, „qui font mystère de tout, emploient en toutes rencontres leur „non so che“: on ne voit rien de plus commun dans leurs poètes;“ er zitiert Beispiele von Tasso und von anderen.[2]) In Italien deutet Salvini das gleiche an: „Dieser gute Geschmack ist ein Wort, das in unseren Zeiten aufgekommen ist; es scheint ein wandernder Name, der keinen bestimmten und sicheren Wohnsitz hat und der sich dem non so che, einem Zufall des Glücks, einem sicheren Gefühl des Geistes überläßt.“[3]) In Spanien sagte der Pater Feijóo, der über die „Razon del gusto“ und über „El no sé qué“ (1733) schrieb, sehr schön: „In vielen Produkten, nicht nur der Natur, sondern auch der Kunst und sogar mehr in denen der Kunst als der Natur, finden die Menschen außer jenen Vorzügen, die ihrem vernunftgemäßen Verständnis unterworfen sind, eine andere Art geheimnisvoller Vortrefflichkeit, die dem Geschmack schmeichelt, das Verständnis quält. Die Gefühle werden dieser Vortrefflichkeit gewahr, aber die Vernunft kann nicht mit ihr fertig werden und so kommt es, daß, wenn man versucht, sie zu erklären, man weder Worte noch Begriffe findet, die ihr Wesen darstellen, und wir zuletzt einen Sprung vom Wege machen und sagen, es gäbe hier ein ich weiß nicht was, das wohltut, das anzieht, das berauscht, ohne daß wir eine klarere Enthüllung dieses natürlichen Mysteriums finden können.“[4])

---

[1]) J. Ulr. König, Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst, Leipzig 1727 u. (Calepio-Bodmer) Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes, Zürich 1736; vergl. f. beide Sulzer, II, 380.

[2]) Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1671 (Paris 1734); V. Gespräch: „Le je ne sais quoi.“

[3]) In den Anmerkungen zur Perf. poes. des Muratori.

[4]) Feijóo, Theatro critico, t. VI, nn. 11—12.

Und der Präsident de Montesquieu: „Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle qu'on n'a pu définir et qu'on a été forcé d'appeller le ‚je ne sais quoi.' Il me semble que c'est un effet principalement fondé sur la surprise." [1]) Andre allerdings ärgerten sich über die Ausflucht des ich weiß nicht was und haben sie nicht mit Unrecht eine Erklärung der Unwissenheit genannt. Aber Tatsache war, daß man aus der Unwissenheit nicht herausfand, ohne in die Verwechslung des Geschmacks mit dem verstandesmäßigen Urteil zu verfallen.

Phantasie und Sensualismus — Das Korrektiv der Phantasie

Wenn man, um „Geist" und „Geschmack" zu definieren, gewöhnlich in den Intellektualismus verfiel, so wandelten sich „Einbildungskraft" und „Gefühl", wenn man ihnen scharf zu Leibe ging, leicht in sensualistische Anschauungen. Man wird bemerkt haben, mit welcher Energie Sforza Pallavicino die nicht intellektuelle Natur der Vorstellungen und Erfindungen der Phantasie betonte. Er schreibt: „Dem, der das Schöne genießt, kommt es, um sein Urteil zu rechtfertigen, nicht darauf an, ob der Gegenstand seiner Wahrnehmung tatsächlich so sei, wie er ihn im Geist sich vorstellt oder nicht; denn selbst wenn er sich, sei es durch eine Vision oder eine so starke Hingabe an das Geschaute, dahin bringt, ihn mit einem Urteilsakt für gegenwärtig zu halten, so entsteht der Wohlgeschmack an der Schönheit, soweit sie Schönheit ist, doch nicht aus diesem Urteil, sondern aus jener Vision und aus jener lebhaften Hingabe, die uns bleiben könnte, auch wenn wir den Irrtum unserer Annahme eingesehen." Wie z. B. im Halbschlaf, in dem wir wohl wissen, daß wir träumen und doch an dem schönen Traum unsere Freude haben. Für Sforza Pallavicino kann die Phantasie keinen Irrtum begehen, weil er sie ganz und gar den sinnlichen Empfindungen gleichstellt, die als bloße Tatsachen, als reine Vorgänge weder wahr noch falsch sein können. Und wenn sie gefällt, so ist es nicht etwa deshalb, weil sie gleichfalls ihre besondere Wahrheit (die phantastische Wahrheit) hätte, sondern, weil sie Gegenstände erdichtet, die „obwohl falsch, dennoch gefällig sind." Der Maler macht keine Porträts, sondern Bilder, die, ob sie nun getreu sind

[1]) Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art. Posthumes Fragment (im Anh. zu A. Gérard, a. a. O.).

oder nicht, gefällig anzusehen sind; die Poesie gibt Wahrnehmungen, die „prächtig, neu, wundersam und glänzend sind.“ [1]) Die Grundlage von Sforza Pallavicinos Gedankengang ist demnach, wenn wir uns nicht sehr irren, in dem Marinischen Sensualismus zu suchen: „Des Dichters Ziel ist Staunen . . . Wer nicht erstaunen machen kann, der striegle im Stall den Braunen.“ Und er erwähnt mit lebhafter Zustimmung als vollkommen wahr, was er mehrere Male vom „Pindar von Savona, Gabriele Chiabrera“ gehört, nämlich, „daß die Poesie darauf ausgehen müsse, die „Brauen heben“ zu machen.“ [2]) In einem späteren Werk, in der Abhandlung über den „Stil“ (1646) bereut er gleichsam seine erste schönere Anschauung und scheint zur pädagogischen Theorie zurückzukehren: „und obgleich ich in diesen und in anderen Büchern über die Poesie in niedrigeren Gedankengängen philosophiert, indem ich sie bloß als eine Versorgerin jenes Genusses betrachtete, den unsere Seele durch ihre minder vollkommenen Kräfte, die der Einbildungskraft oder des Verständnisses, das von der Einbildungskraft abhängig ist, empfinden kann und ihr deshalb ein wenig die Stränge gelockert, die sie ans Wahrscheinliche gebunden halten, so möchte ich hier die andere erhabenere und fruchtreichere Aufgabe der Poesie zeigen, die der Wahrscheinlichkeit durch eine engere Lehnspflicht unterworfen ist: welche Aufgabe ist, unsern Geist in der edelsten seiner Tätigkeiten, der des Urteilens, zu erleuchten und zu üben und so gleichsam die Amme der Philosophie zu werden, indem sie ihr süße Milch darreicht.“ [3]) Der Jesuit Ettorri verlangt wohl den Gebrauch der Phantasie und will die Redner sogar zu den Schauspielern in die Schule schicken, wollte aber doch, daß die Phantasie bloß ein Dolmetsch sei, „um dem Verstand zu geben“ was ihm gebührt, sonst würde man den, der zuhört oder liest, behandeln „nicht wie einen Menschen, dem der Verstand eigentümlich ist, sondern wie ein Vieh, das sich mit der Phantasie zufrieden gibt.“ [4])

Klar zeigt sich die Auffassung der Phantasie als bloße Sinnlichkeit bei Muratori, der eben deshalb, in der Überzeugung, daß sie sich selbst überlassen in Delirien des Traumes und des Rausches verlieren würde, ihr den Verstand als „einen Freund von Ansehen“ zur Seite stellt, damit er sie bei der Auswahl und Zusammenstellung der Bilder leite. Sie liefert

---

1) Del Bene l. c.

2) Del Bene l. I, 1. Teil, cap. 8.

3) Trattato dello stile (Rom 1666) cap. 30.

4) Il buon gusto, S. 12—13.

dem Verstand das rohe Material.[1]) Wie sehr diese Fähigkeit der Phantasie Muratori interessierte und wie sehr er sie doch zugleich verkannte und herabsetzte, zeigt er auch in dem Buche, das er ihr besonders unter dem Titel „Della forza della fantasia umana"[2]) gewidmet, wo er sie als eine rein materielle Fähigkeit darstellt, die von dem Geistigen und Seelischen wesentlich verschieden sei, und ihr die Erkenntniskraft abspricht. Derselbe Autor, der doch so gut bemerkt hatte, daß die Poesie sich von der Wissenschaft in ihren Zielen unterscheidet, weil diese das Wahre zu erkennen und jene es darzustellen trachte,[3]) faßt am Schlusse die Poesie doch wieder als eine „ergötzliche Kunst" auf, die der Moralphilosophie untergeordnet ist, von deren drei Mägden oder Dienerinnen sie eine ist[4]). Gravina stellt die Forderung auf, daß die Poesie mit dem Ergötzen am Neuen und Wundersamen die „Wahrheit" und die „allgemeinen Kenntnisse" in die Geister der gewöhnlichen Menschen bringen müsse[5]). — Außerhalb Italiens geschah dasselbe: Bacon, der die Poesie der Phantasie zugewiesen hatte, betrachtete sie doch zugleich als etwas, das in der Mitte zwischen der Geschichte und der Wissenschaft liege: mit der Geschichte steht die epische Poesie im Zusammenhang und mit der Wissenschaft die parabolische, die für ihn die höhere Form der Poesie war. („Poesis parabolica inter reliquas aeminet.") An einer anderen Stelle nennt er die Poesie einen Traum, somnium, oder er erklärt geradezu, daß sie scientiae fere non par und pro lusu potius ingenii quam pro scientia est habenda; kurz Musik, Malerei, Skulptur und die anderen Künste sind zuletzt doch nur Befriedigung der Sinnenlust.[6]) Addison führte die Genüsse der Einbildungskraft auf jene Genüsse zurück, die von den sichtbaren Gegenständen oder von den Ideen hervorgerufen werden, die man aus den sichtbaren Gegenständen schöpft, Genüsse, die nicht so groß seien wie die der Sinne, noch so verfeinert wie die der Intelligenz; er rechnete zu ihnen auch den Genuß, den es gewährt, die Ähnlichkeiten zwischen den Nachahmungen und den nachgebildeten Dingen, den Kopien und den Originalen zu entdecken, eine Übung, die die Beobachtungsgabe zu schärfen geeignet sei.[7])

[1]) Perf. poes. I, c. 18, S. 232—233.
[2]) Venedig 1745.
[3]) Perf. poes. I, c. 6.
[4]) Perf. poes. I, c. 4, S. 42.
[5]) Ragion poetica I, c. 7.
[6]) De dignitate etc. II, c. 13; III, c. 1; IV, c. 2; V, c. 1.
[7]) Spectator l. c., bes. S. 487, 503.

Gefühl und Sensualismus

Der Sensualismus des Du Bos und der anderen Verfechter des „Gefühls“ ist gleichfalls klar: die Freude an der Kunst ist für Du Bos die Freude des Zeitvertreibes, die Freude, die daran empfunden wird, daß der Geist ohne Anstrengung beschäftigt ist: ein Genuß, der jenem gleich ist, der durch die Gladiatorenspiele, die Stierkämpfe und die Turniere verursacht wird.[1])

Gedankenkeime

Aus all diesen Gründen werden wir diesen neuen Worten und den neuen Anschauungen, denen sie entsprechen, wohl eine große Wichtigkeit für die Geschichte der Anfänge der ästhetischen Wissenschaft zuerkennen, werden auch erkennen, daß sie ein Sauerteig und Gärungsstoff in dem viel erörterten ästhetischen Problem waren, das die Renaissance dort wieder aufgenommen hatte, wo die Denker des Altertums es gelassen, können aber in ihrem Auftreten keineswegs die Entdeckung des wahren Prinzips der ästhetischen Wissenschaft sehen. In diesen Worten und diesen Erörtungen begehrte der ästhetische Vorgang mit immer lauterer und nachdrücklicherer Stimme seine theoretische Rechtfertigung. Aber diese Rechtfertigung, die durch sie nicht gegeben ward, sollte vorläufig auch von anderer Seite noch nicht kommen.

IV

Der Cartesianismus und die Phantasie

Cartesius würdigte die dunkle Welt des „Geistes“, des Geschmacks, der Phantasie, der Gefühle, des „Ich weiß nicht was“ keiner näheren Untersuchung. In den Rahmen seiner Philosophie nahm er sie nicht auf. Cartesius verabscheute die Einbildungskraft, die nach seiner Ansicht nur aus Regungen der Animalität entsprang; und wenn er die Poesie auch nicht gänzlich verurteilte, so konnte er sie doch nur so weit zulassen, als sie ein streng geregeltes Werk der Vernunft, das heißt der Intelligenz war, die vor den tollen Launen der „folle du logis“ bewahrt. Er duldete sie; er war geneigt, ihr nicht zu verweigern: „aucune chose qu'un philosophe lui puisse permettre sans offenser sa conscience“.[2]) Man hat mit Recht bemerkt, daß Boileau das ästhetische Äquivalent des

---

[1]) Op. cit. sect. 2.

[2]) Briefe an Balzac und an die Prinzessin Elisabeth.

cartesianischen Intellektualismus vertritt, Boileau, der sich der strengen raison unterwarf („Mais nous que la raison à ses règles engage ...“) und der begeisterte Bewunderer der Allegorie war.[1]) Wir haben schon bei Gelegenheit auf die Ausfälle des Malebranche gegen die Einbildungskraft hingewiesen. Der mathematische Geist, der sich im Gefolge des Cartesianismus in Frankreich ausbreitete, machte es unmöglich, Poesie und Kunst ernst zu nehmen. Der Italiener Antonio Conti, der sich in Frankreich aufhielt und Zeuge der literarischen Streitigkeiten war, die sich dort abspielten, schildert in einem Brief an Maffei die französischen Kritiker, die La Motte, die Fontenelle und Genossen, in folgenden Worten: „Ils ont introduit dans les belles lettres l'esprit et la méthode de M. Descartes; et ils jugent de la poésie et de l'éloquence independemment des qualités sensibles. De là vient aussi qu'ils confondent le progrès de la philosophie avec celui des arts. Les modernes, dit l'Abbé Terrasson, sont plus grands géomètres que les anciens, donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poétes.“[2]) Gegen diesen mathematischen Geist, der sich in die Fragen der Kunst und des Gefühls eingedrängt, kämpfte man in Frankreich noch zur Zeit der Enzyklopädisten, zur Zeit D'Alemberts und Voltaires; und der Kampf fand einen Widerhall selbst in Italien, wie man aus den Protesten Bettinellis und anderer Schriftsteller wohl erkennen kann. Als Du Bos sein kühnes Buch publizierte, schrieb ein Rat des Parlaments von Bordeaux, Jean Jacques Bel (1726), eine Abhandlung, in der er die Prätension bekämpfte, die dem Gefühl die Entscheidung in der Kunst zuweisen wollte.[3])

Crousaz und André

Dem Cartesianismus war demnach eine Ästhetik der Phantasie unmöglich. Der eklektische Cartesianer J. P. Crousaz (1715) erblickte das Schöne in seinem „Traité du Beau“ nicht in dem, was gefällt, nicht im Gefühl, über das man nicht diskutieren kann, sondern in dem, was man billigt und was sich infolgedessen auf Ideen zurückführen läßt. Von solchen Ideen zählte er fünf auf: die Mannigfaltigkeit, die Einheit, die Regelmäßigkeit, die Ordnung und das Maß, und bemerkt: „la

---

[1]) Art poétique (1669—1674).

[2]) Briefe an Marchese Maffei, um 1720, bei A. Conti, Prose e Poesie, vol. II. Venedig, 1756, p. CXX.

[3]) Sulzer a. a. O. I, 50.

varieté temperée par l'unité, la regularité, l'ordre et la proportion ne sont pas assurement des chimères, elles ne sont pas du ressort de la fantaisie; ce n'est pas le caprice qui en décide"; sie sind die wirklichen charakteristischen Qualitäten des Schönen, die in der Natur und in der Wahrheit begründet sind. De Crousaz wendet seine Definition auch auf die Schönheiten der Wissenschaften, der Geometrie, der Algebra, der Astronomie, der Physik, der Geschichte an und ebenso auch auf die Schönheit der Tugend, der Beredsamkeit und der Religion, und er fand in all diesen Fällen das Vorhandensein der oben aufgestellten charakteristischen Qualitäten.[1]) Ein anderer Cartesianer, der Jesuit André, unterschied in seinen „Essai sur le Beau" (1741) eine „wesentliche" Schönheit, die von jeder menschlichen und selbst göttlichen Einrichtung unabhängig sei, eine „natürliche" Schönheit, die von den Meinungen der Menschen abhängig sei, und bis zu einem gewissen Punkt eine „willkürliche" Schönheit, die die Menschen geschaffen. Die wesentliche Schönheit ist Regelmäßigkeit, Ordnung, richtiges Maß, Symmetrie. André stützte sich auf Plato und nähert sich zuletzt der Definition des heiligen Augustin. Die natürliche Schönheit hat zu ihrem Maßstab vor allem das Licht, das die Farben erzeugt: der gute Cartesianer verfehlte nicht, für diesen Teil seines Werkes von den Lehren Newtons Gebrauch zu machen. Das willkürlich Schöne, das der Mode und der Konvention angehört, kann natürlich das wesentlich Schöne nicht berühren. Außerdem sind diese drei Formen des Schönen alle wieder in eine sinnenfällige Schönheit, die den Körpern angehört, und in eine nur dem Geist zugängliche Schönheit der Seele eingeteilt.[2])

Die Engländer Locke, Shaftesbury, Hutcheson und die schottische Schule

Wie in Frankreich Cartesius, so ist in England Locke (1690) ein Intellektualist, der keine andere Form geistiger Tätigkeit kennt, als die Reflexion über die Sinneseindrücke. Er übernimmt wohl aus der Literatur seiner Zeit die Unterscheidung zwischen Geist und Urteilskraft: der erstere kombiniert die Ideen in gefälliger Mannigfaltigkeit und entdeckt

[1]) Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences. 1715. (2. Auflage Amsterdam 1724), bes. cap. I u. II.

[2]) Essai sur le Beau, Paris 1741 (ed. Paris 1810).

gewisse Gleichheiten und Beziehungen unter ihnen, um daraus schöne Gemälde zu schaffen, die die Einbildungskraft ergötzen und beeindrucken, während die Urteilskraft oder der Intellekt die Unterschiede, die in Wirklichkeit bestehen, aufsucht. Der Geist gibt sich mit der Schönheit des Bildes und der Lebhaftigkeit der Einbildung zufrieden und sucht nicht weiter vorzudringen. Und in der Tat tut man geistreichen Gedanken solcher Art irgendwie unrecht, wenn man sie nach den strengen Regeln der Wahrheit und des gesunden Verstandes prüft: woraus man erkennt, daß das, was man „Geist" oder „Genie" nennt, in etwas liegt, das durchaus nicht mit der Wahrheit und mit der Vernunft übereinstimmt.[1]) Und auch in England entwickelten die Philosophen eine transzendente und teleologische Ästhetik, obgleich sie eine sinnlichere Färbung als die der Cartesianer in Frankreich hat. Shaftesbury (1709) erhebt den Geschmack zu einem Sinn oder Instinkt des Schönen, einem Sinn der Ordnung und des Ebenmaßes, der mit dem moralischen Sinn identisch ist und mit seinen „preconceptions" oder „presentations" die vernunftgemäße Erkenntnis antizipiert[2]).

Ganz unter dem Einfluß Shaftesburys steht Francis Hutcheson (1723), der den „inneren Schönheitssinn" populär machte als etwas, das zwischen der Sinnlichkeit und der Vernünftigkeit gelegen und dazu bestimmt ist, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Übereinstimmung im Vielfältigen, das Wahre, das Gute und das Schöne, die substantiell identisch sind, wahrzunehmen. Hutcheson verbindet mit diesem Sinn auch das Gefallen an der Kunst, das heißt an der Nachahmung und Entsprechung der Kopie mit dem Original, dem relativ Schönen, das vom absoluten zu unterscheiden ist.[3]) Dieselbe Anschauung bleibt bei den englischen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts die herrschende, so bei Reid, dem Haupt der schottischen Schule, und bei Adam Smith.

Leibniz — Die kleinen Wahrnehmungen und die ungewisse Erkenntnis

Viel weiter und mit ganz anderer philosophischer Kraft als die genannten Schriftsteller öffnete Leibniz jener Fülle psychischer Vorgänge,

[1]) An essay concerning human understanding (frz. Übers. Oeuvres, Paris 1854) 1, II, c. 11 § 2.

[2]) Characteristics of men, manners, opinions, times, 1709—1711 (Basilea 1790, 3. vol.).

[3]) Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, London 1728 (frz. Uebers. Amsterdam 1749).

die der cartesianische Intellektualismus mit Abscheu von sich gewiesen, die Tore. Leibniz war es, der das Gesetz der Kontinuität aufstellte. („lex continui“, „loi de continuité“, „natura non facit saltus“) und eine ununterbrochene Stufenleiter von den niedersten Wesen hinauf durch die ganze vegetabilische und animalische Welt bis zum Menschen und bis zu Gott erkannte. Die Wahrnehmung ist allen Wesen in höherem oder geringerem Maße gegeben: „verisimile est brutis etiam perceptionem inesse“. In dieser Auffassung der Wirklichkeit fanden die Einbildungskraft, der Geschmack und ähnliche beobachtete Erscheinungen ihren Platz. Die Vorgänge, die wir heute ästhetische nennen, identifizierten sich mit der „undeutlichen“ Erkenntnis des Cartesius, die eine klare sein konnte, ohne deshalb eine deutliche zu sein: eine Terminologie, die, wie wir wissen, aus der Scholastik stammt und vielleicht speziell auf Duns Scotus zurückzuführen ist, der ja im siebzehnten Jahrhundert eine neue Ausgabe und neuen Erfolg erlebte.[1])

Schon in seiner Schrift De cognitione, veritate et ideis (1684) bemerkt Leibniz — nachdem er die cognitio in obscura vel clara und die clara in confusa vel distincta und die distincta in adaequata vel inadaequata unterschieden hatte — daß die Maler und andere Künstler zwar recht gut erkennen, ob ein Werk gut sei oder fehlerhaft, aber über ihre Urteile keine Rechenschaft zu geben wissen und dem, der die Gründe von ihnen verlangt, beispielsweise antworten, daß das, was sie verdammen, ein „ich weiß nicht was“ vermissen lasse („at judicii sui rationem reddere saepe non posse et quaerenti dicere, se in re, quae displicet, desiderare nescio quid“)[2]). Sie haben davon eine sichere Erkenntnis, die aber eine unklare ist. Wir würden heute sagen, eine phantastische Erkenntnis und nicht eine intellektuelle, die ja in Sachen der Kunst ausgeschlossen ist. Es sind Dinge, für die sich eine Definition nicht geben läßt: „on ne les fait connaître que par des exemples, et au reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture“.[3]) Das sind les perceptions confuses ou sentiments, sie haben „plus grande efficace que l'on ne pense: ce sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens“.[4]) Und daß Leibniz in diesen Betrachtungen

---

[1]) S. o. Seite 171—2.

[2]) Opera philosophica (ed. Erdmann) p. 78.

[3]) Nouveaux essais, II, c. 22.

[4]) Nouveaux essais, Vorrede.

auf die ästhetischen Diskussionen, die wir bereits erwähnt, Bezug nahm, ergibt sich auch daraus, daß er an einer Stelle das Buch des Bouhours zitiert.[1])

Der Intellektualismus Leibniz'

Daraus, daß Leibniz das Wort „claritas" auf die ästhetischen Vorgänge anwendete und ihnen dennoch die „distinctio" absprach, könnte es scheinen, als ob er ihr Wesen bereits vollkommen erkannt hätte, nämlich als ein Nichtsinnliches, das auch nicht ein Intellektuelles ist. Die ästhetischen Vorgänge sind keine sinnlichen mehr, insofern ihnen die claritas zukommt, die nicht der Genuß oder die sinnliche Erregung ist: sie sind aber auch keine intellektuellen Vorgänge, weil sie keine distinctio haben können. Aber die lex continui und der leibnizsche Intellektualismus machen es nicht möglich, eine solche Auslegung anzunehmen. Dunkelheit und Klarheit sind für Leibniz quantitative Grade ein und derselben Erkenntnis, die die distincta ist, die intellektuelle Erkenntnis, nach welcher beide streben und die mit dem höchsten Grade auch erreicht wird. Er gab zu, daß die Künstler in Wahrnehmungen urteilen, die undeutlich, die klar, aber nicht deutlich sind, aber er schließt die Möglichkeit nicht aus, daß diese Wahrnehmungen korrigiert und durch die intellektuelle Erkenntnis bewahrheitet werden könnten. Das, was die Phantasie undeutlich, wenn auch klar erkennt, dasselbe erkennt der Intellekt klar und deutlich, das heißt so viel sagen, als daß das Wiederauflebenlassen, das wir mit einem Kunstwerk vornehmen, indem wir seine Schönheit fühlen, vervollkommnet werden könne, wenn wir das konkrete Kunstwerk lassen und seinen Begriff intellektuell feststellen. Gerade die angewendete Terminologie, durch die die Sinne und die Phantasie als dunkel und undeutlich betrachtet wurden, trägt eine Nuance von Geringschätzung und die stillschweigende Annahme einer einzigen wahrhaften Erkenntnisform. Nicht anders darf man den Ausspruch Leibniz' über die Musik auffassen, die er als ein „exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi" definiert. Und an anderer Stelle sagt er daß: „le but principal de l'histoire, aussi bien que de la poésie doit étre d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples et puis de montrer le vice d'une manière qui en donne l'aversion et qui porte ou serve à l'eviter"[2]). Die claritas, die

---

[1]) Nouveaux essais, II, c. 11.

[2]) Essais de Theodicée, T. II, § 148.

Leibniz den ästhetischen Vorgängen zuschreibt, bedeutet eben keinen spezifischen Unterschied, sondern nur die teilweise Antizipation der intellektiven distinctio. Es ist sicherlich nicht ohne Bedeutung, daß er diesen Grad aufstellt; aber diese Bedeutung ist nicht wesentlich von der jener unterschieden, die die neuen Worte und Anschauungen, die wir bereits untersucht haben, zuerst aufstellten und so irgendwie die Aufmerksamkeit auf die Eigentümlichkeit der ästhetischen Vorgänge lenkten.

Spekulationen über die Sprache

Dieser unbesiegbare Intellektualismus läßt sich auch bei den Spekulationen über die Sprache beobachten, die in jener Zeit lebhafter zu werden begannen.

Die Schriftsteller der Renaissance und des 16. Jahrhunderts verfielen, sobald sie es versuchten, sich über die bloß empirische und vorschriftengebende Grammatik zu erheben oder dieser ein festes System zu geben, in den „Logizismus“, für den die grammatikalischen Formen erklärt waren, wenn man sie „Pleonasmen“, „Uneigentliche Ausdrücke“, „Metaphern“, „Ellipsen“ nannte. So Julius Cäsar Scaliger (1540), so auch der tiefste von allen, Francisco Sanchez (Sanctius oder Sanzio), genannt der Brocenser, in seiner „Minerva“ 1587, in der er behauptet, daß die Namen mit den Dingen vernunftgemäß zusammen hingen. Er schließt die Interjektionen als bloße Zeichen der Freude oder des Schmerzes aus den Redeteilen aus; er läßt heterogene und heteroklitische Namen nicht zu; und er arbeitet die Syntax mit Hilfe von vier Konstruktionsfiguren aus; wobei er als Prinzip verkündet doctrinam supplendi esse valde necessariam, das heißt, daß die verschiedenen grammatischen Formen durch die Ellipse, durch die Kürzung und überhaupt durch die Abweichung von der typischen logischen Form zu erklären sind.[1] Kaspar Schoppe, der im folgenden Jahrhundert die alte Grammatik heftig, wie es seine Gewohnheit war, bekämpfte und die Sanktische Grammatik, die eine Zeitlang fast unbekannt geblieben war, ausschrie, veröffentlichte ein Buch unter dem Titel „Philosophische Grammatik“ (1628).[2] Auch Jacob Perizonius kommentierte das Werk des Sanchez (1687). Im Jahre 1660 gaben

[1]) Francisci Sancti Minerva seu de causis linguae latinae commentarius, Salamanca, 1587 (mit Zusätzen v. Kaspar Schoppe, Padua 1663); vergl. l. 1, c. 129, Buch IV.

[2]) Gasperis Sciopii Grammatica philosophica, Mailand 1628. (Venedig 1728.)

Claude Lancelot und L'Arnauld die „Grammaire génerale et raisonée de Port-Royal" heraus, die eine rigorose Anwendung des cartesianischen Intellektualismus auf die grammatikalischen Formen darstellte, beherrscht von dem Vorurteil, daß die Sprache etwas künstlich Entstandenes wäre. Auch Locke und Leibniz beschäftigten sich beide mit der Sprache.[1]) Und wie groß auch die Verdienste des letzteren als Beförderer der historischen Forschungen über die Sprachen sein mögen, so gelangte doch keiner von ihnen zu einem neuen Gesichtspunkt. Leibniz hegte durch sein ganzes Leben den Gedanken einer Universalsprache, einer „ars characteristica universalis", von deren Kombinationen er große wissenschaftliche Fortschritte erwartete. Bei diesen Versuchen hatte er übrigens Wilkins (1668) und andere zu Vorgängern.

Chr. Wolff

Die ästhetischen Ideen Leibniz' richtig zu stellen, wäre nicht anders möglich gewesen, als durch Richtigstellung der Grundlagen seines Systems selbst: durch die Kritik des Cartesianismus, an den er sich angelehnt hatte. Dies aber taten seine Schüler nicht, ja sie betonten den Intellektualismus des Systems noch mehr. Christian Wolff, der den genialen Bemerkungen Leibniz' eine scholastische Form gab, stellte an die Spitze des Systems die Lehre von der Erkenntnis, die er als Organ oder als Instrument auffaßte; und das Organ erscheint in einem anderen Teil wieder als Naturrecht, als Ethik und Politik, das heißt als Organ der praktischen Aktivität. Alles übrige war entweder Theologie und Metaphysik oder „Pneumatologie" und Physik (Seelenlehre und die Lehre von der phänomenischen Natur). Obgleich Wolff eine produktive Phantasie unterscheidet, die vom Prinzip des zureichenden Grundes beherrscht wird und von der lediglich assoziativen und chaotischen Phantasie verschieden ist,[2]) so konnte doch eine Wissenschaft der Phantasie als Wissenschaft eines neuen Erkenntniswertes in seinem Schema keinen Platz finden. Die untere Erkenntnis als solche gehört der Pneumatologie an: sie konnte nicht für sich selbst ein Organ bilden, sondern höchstens als Teil des schon bestehenden Organs auftreten, das ihre Korrektur und ihre Überwindung in der logischen Erkenntnis gab, gerade so wie die Ethik die Überwindung der facultas appetitiva inferior bedeutete. Und so wie in Frankreich der Philosophie des Cartesius die Poetik Boileaus entsprach,

[1]) Locke, An Essay etc. l. III; Leibniz, Nouveaux essai l. III.

[2]) Psychol. empirica (Frankfurt u. Leipzig 1738), §§ 138—172.

so entsprach in Deutschland dem Cartesianer und Leibnizianer Wolff die rationalistische Poetik Gottscheds (1729).[1])

Forschung nach einem Organ der unteren Erkenntnis

Allerdings erkannte man, daß auch die unteren Fähigkeiten die Unterscheidung von Werten und Nichtwerten, von Schönem und Häßlichem, Vollkommenem und Unvollkommenem gestatteten. Oft ist eine Stelle aus dem Buch des Leibnizianers Bülffinger (1725) zitiert worden, in der es heißt: „Vellem existerent qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstrahendi et memoriam praestarent quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, praestitit circa intellectum: hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et juvandas pertinet et conducit, quem ad modum Aristoteles in organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem.[2]) Aber wer die Stelle in ihrem Zusammenhang liest, der bemerkt, daß das gesuchte Organ sicherlich eine Reihe von Rezepten für die Stärkung des Gedächtnisses und die Erziehung der Aufmerksamkeit und ähnliches geworden wäre; eine Technik, und daher eine Empirik und keine Ästhetik. Einen ähnlichen Gedanken hatte bereits Trevisano ausgesprochen (1708), indem er bemerkte, daß eine Erziehung der Sinne durch den Verstand möglich sei und auch eine „Kunst des Gefühls" als möglich zugab, die „bezüglich des Betragens Klugheit und bezüglich der Erkenntnis guten Geschmack geben könnte".[3]) Man beachte überdies, daß Bülffinger in seiner Zeit als Verächter der Poesie galt, so sehr, daß eine Abhandlung gegen ihn geschrieben wurde, die die Anschauung verfocht, daß die „Poesie die Fähigkeit, die Dinge deutlich zu erfassen, nicht verringere".[4]) Bodmer und Breitinger stellten sich die Aufgabe, „alle Teile der Redekunst mit mathematischer Bestimmtheit abzuleiten (1727), und der letztere entwarf eine „Logik der Einbildungskraft" (1740), der er das Studium der Gleichnisse und Metaphern zuwies; und vielleicht hätte er, wenn er seinen Vorsatz ausgeführt, nur schwer etwas zustande gebracht, was vom philosophischen Gesichtspunkt von den Werken unserer Rhetoren des siebzehnten Jahrhunderts sehr verschieden gewesen wäre.

---

[1]) Joh. Chr. Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst, Leipzig 1729.

[2]) Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana et mundo, 1725 (Tübingen 1768), § 268.

[3]) Vorr. zu Rifless. sul gusto, ed. cit. S. 75.

[4]) Borinsky, Poet. der Renaiss., S. 380 Anm.

Alexander Baumgarten — Die Aesthetik

Unter solchen Diskussionen und Meinungen bildete sich der junge Alexander Amadeus Baumgarten, ein Berliner, der Wolffische Philosophie studierte und lateinische Poesie und Redekunst zugleich studierte und lehrte. Er nahm die Frage wieder auf und sann darüber nach, wie man die Vorschriften der Rhetoren auf ein strenges philosophisches System zurückführen könnte; und im September 1735, im Alter von 21 Jahren, veröffentlichte er als Habilitationsschrift für sein Doktorat ein Werklein „Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus,“[1]) in dem zum erstenmale das Wort Ästhetik als der Name einer besonderen Wissenschaft gebraucht wurde. Auf diese seine jugendliche Entdeckung tat sich Baumgarten stets viel zugute, und an die Universität von Frankfurt an der Oder berufen, hielt er dort im Jahre 1742 und später wiederum 1749 auf Verlangen Vorlesungen über Ästhetik („quaedam consilia dirigendarum facultatum inferiorum novam per acroasin exposuit“).[2]) Im Jahre 1750 veröffentlichte er den ersten Band einer weitläufigen Abhandlung, in der das Wort Ästhetik vorne als Titel prangte.[3]) Im Jahre 1758 gab er einen zweiten schmaleren Teil heraus; Krankheit zunächst und dann der Tod (1762) verhinderten ihn indessen daran, das Werk zu vollenden.

Die Aesthetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis

Was ist die Ästhetik für Baumgarten? Gegenstand der Ästhetik sind die sinnlichen Vorgänge (αἰσθητά), die die Alten stets sorgfältig von den geistigen (νοητά) unterschieden.[4]) Sie ist die scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis.[5]) Die Rhetorik und die Poetik sind besondere Fälle der Ästhetik, die als allgemeine Wissenschaft die eine wie die andere umfaßt und den Rhetoren und den Verfassern von Schriften über die Poetik die Unterscheidung der Arten und der anderen Einzelheiten überläßt.[6]) Ihre Gesetze breiten sich über alle Künste aus, leuchten

1) Halae-Magdeburgicae, 1735 (Neudruck, besorgt von B. Croce, Neapel 1900).

2) Aesthetica, I., pref.

3) Aesthetica, Scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten, Prof. Philosophiae Traiecti cis Viadrum. Impens. Joannis Christiani Kleyb, 1750; II. Teil, 1758.

4) Med. § 116.

5) Aesth. § 1.

6) Med. § 117.

gleichsam als Schifferstern jeder einzelnen: „quasi cynosura quaedam specialium“[1]) und man darf sie nicht aus wenigen Fällen, noch durch unvollständige Induktion und in empirischer Weise gewinnen: „falsa regula peior est quam nulla“,[2]) noch darf man sie mit der Psychologie verwechseln, die bloß die Voraussetzungen für sie liefert; die Ästhetik ist eine unabhängige Wissenschaft, die die Normen für das sinnliche Erkennen gibt „sensitive quid cognoscendi“.[3]) Sie beschäftigt sich mit der „perfectio cognitionis sensitivae qua talis“, die die Schönheit (pulcritudo) ist, so wie ihr Gegenteil die Unvollkommenheit, die Häßlichkeit ist (deformitas).[4]) Von der Schönheit der sinnlichen Erkenntnis (pulcritudo cognitionis) ist auszuschließen die Schönheit der Gegenstände und der Materie („pulcritudo objectorum et materiae“), mit der sie infolge des Sprachgebrauchs oft fälschlich verwechselt wird; man kann die häßlichen Dinge in schöner Weise denken und die schönen in häßlicher Weise („quacum ob receptam rei significationem saepe sed male confunditur; possunt turpia pulcre cogitari ut talia et pulcriora turpiter“.[5]) Die poetischen Vorstellungen sind die undeutlichen oder phantastischen; die deutliche Erkenntnis oder die Intellektualität ist unpoetisch. Je größer die Bestimmtheit ist, desto höher steht die Poesie. Die Individuen omnimodo determinata sind in hohem Grade poetisch. Und poetisch sind auch die Bilder oder Phantasmen und alles, was mit den Sinnen zu tun hat. Das Urteil über die sinnlichen und phantastischen Vorstellungen ist der Geschmack oder das Judicium sensuum.[6]) Dies sind die Wahrheiten, die Baumgarten in seinen Meditationes und ausführlicher und mit vielen Einteilungen und Erläuterungen und Beispielen in seiner Ästhetik auseinandersetzte.

Kritik der über Baumgarten gefällten Urteile

Die deutschen Kritiker bemerken fast übereinstimmend,[7]) daß Baumgarten an die Stelle, die er der Ästhetik als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis zugewiesen, eine Art „induktiver Logik“ hätte setzen

[1]) Aesth. § 71.
[2]) Aesth. § 53.
[3]) Med. § 115.
[4]) Aesth. § 14.
[5]) Aesth. § 18.
[6]) Med. § 92.
[7]) Ritter: Gesch. d. Phil. XII.; Zimmermann: Gesch. der Ästh. S. 168; J. Schmidt: L. u. B., Seite 48.

sollen. Aber von diesem Tadel muß man Baumgarten freisprechen, der in diesem Punkt vielleicht philosophischer war, als seine Kritiker und wohl einsah, daß eine induktive Logik immer eine intellektuelle Logik ist, die zu Abstraktionen und zur Bildung von Begriffen führt. Der Zusammenhang zwischen der „cognitio confusa“ und den poetischen und künstlerischen Vorgängen, den Erscheinungen des Geschmacks, war schon vor ihm von Leibniz gezeigt worden; und weder dieser, noch Wolff, noch andere seiner Nachfolger dachten je daran, eine Abhandlung über die „cognitio confusa“ und über die „petites perceptions“ in eine Logik der Induktion umzuwandeln. Aber dieselben Kritiker sprachen Baumgarten auch ein Verdienst zu, das ihm ebensowenig gebührt oder das ihm wenigstens nicht in dem Maße gebührt, in dem sie glauben. Baumgarten hätte nach ihrer Meinung eine Revolution bewirkt: er hätte den lediglich graduellen und quantitativen Unterschied, den Leibniz machte, in einen spezifischen Unterschied verwandelt,[1]) er hätte aus dem Undeutlichen etwas gemacht, was nicht mehr negativ, sondern positiv gewesen,[2]) indem er der sinnlichen Erkenntnis qua talis eine perfectio zuschrieb: solchermaßen hätte er die Einheit der Leibnizschen Monade zerbrochen, in die lex continui eine Lücke gerissen und solchergestalt endlich die ästhetische Wissenschaft erfassen können. Ein Riesenschritt, der ihm den Namen eines Vaters und zwar nicht nur eines vermeintlichen sondern wirklichen Vaters der Ästhetik sicherte. — Ist diese Schlußfolgerung annehmbar? Wir werden sehen; und zu diesem Zweck wollen wir zunächst die Frage klarstellen.

Um mit vollem Recht den Namen eines Gründers oder Vaters der ästhetischen Wissenschaft zu verdienen, hätte Baumgarten die Widersprüche lösen müssen, in die alle Intellektualisten mit Leibniz sich verwickelten. Es genügte nicht, eine „perfectio“ anzunehmen: auch die „claritas“, die Leibniz der Erkenntnis, die er „confusa“ nannte, zuschrieb und die ohne sie hätte eine „dunkle“ bleiben müssen, war nicht auch sie eine „perfectio“? Es galt diese Vollkommenheit qua talis gegen die lex continui aufrecht zu erhalten; und sie von jeder verstandesmäßigen Beimischung rein zu erhalten, sonst wäre man unvermeidlich wieder in das Labyrinth des Wahrscheinlichen, das das Falsche ist und zugleich nicht ist, des „Geistes“, der der Verstand ist und zugleich nicht ist, des Geschmacks, der das verstandesmäßige Urteil ist und zugleich nicht ist, der Einbildungs-

[1]) Danzel, Gottsched, S. 218; Meyer, L. u. B., S. 35—8.

[2]) J. Schmidt, l. c. S. 44.

kraft und des Gefühls, die die materielle Sinnlichkeit und Lust sind und zugleich nicht sind, verfallen, ein Labyrinth, aus dem kein Ausweg führt. Und trotz dem neuen Namen und trotzdem er (dies nämlich zugegeben) stärker als Leibniz den sinnlichen Charakter der Poesie betont, wäre die Ästhetik als Wissenschaft nicht erstanden.

Baumgartens Intellektualismus

Nun denn: Baumgarten überwand keines der angeführten Hindernisse; zu diesem Schluß, glauben wir, muß ein aufmerksames und vorurteilsloses Studium seiner Werke führen. Schon in den „Meditationes" gelangt er nicht dazu, Phantasie und Intellekt, die undeutliche und die deutliche Erkenntnis scharf zu trennen; das Gesetz der Kontinuität bestimmt ihn, eine Skala von mehr und weniger aufzustellen: von den Erkenntnissen sind die dunklen minder poetisch als die „confusae"; die deutlichen sind nicht poetisch, dagegen sind umgekehrt die Erkenntnisse der Arten (die eben die deutlichen und intellektuellen sind), umsomehr poetisch, je tiefer unten die Art steht; die zusammengesetzten Begriffe sind poetischer als die einfachen; die umfassenderen Begriffe sind extensive clariores.[1]) In der Abhandlung über die Ästhetik, in der er seine Gedanken mehr im einzelnen ausführt, offenbart er noch deutlicher alle seine Fehler. Wenn es bis dahin noch hätte scheinen können, daß die ästhetische Wahrheit für Baumgarten die Erkenntnis des Individuellen sei, so wird nun diese Illusion durch seine spätere Erklärung beseitigt. Für ihn als guten Objektivisten entspricht der metaphysischen und objektiven Wahrheit die subjektive Wahrheit im Geiste, die „Logik im weiteren Sinne" oder die „Ästhetico-Logik", wie er sie auch nennt.[2]) Und die Vollkommenheit dieser Wahrheit liegt nicht in der Wahrheit der Art oder Spezies, sondern in der Wahrheit des Individuums. Die Art ist wahr, die Spezies ist wahrer, das Individuum am wahrsten.[3]) Die formale logische Wahrheit wird nur cum jactura vieler und großer materieller Vollkommenheit erworben: „quid enim est abstractio si jactura non est?"[4]) Dies vorausgesetzt; wodurch unterscheidet sich die logische Wahrheit von der ästhetischen? Durch folgendes: daß die metaphysische und objektive Wahrheit sich jetzt dem Geiste darbietet und logische Wahr-

---

[1]) Med. §§ 19, 20, 23.

[2]) Aesth. § 424.

[3]) Aesth. § 441.

[4]) Aesth. § 560.

heit im engeren Sinne ist; und jetzt dem Analogon der Vernunft und der unteren Erkenntnisfähigkeit und dann ästhetische Wahrheit wird.[1]) Aber es ist immer ein und dieselbe Wahrheit, von dem einen geschaut, von dem andern geahnt: die objektive Wahrheit. Infolge des malum metaphysicum muß der Mensch, der die objektive Wahrheit nicht immer erreichen kann, sich damit begnügen, sie zu „gewahren“, zu „ahnen“, was eine mindere Wahrheit gibt.[2]) So stellen sich die Wahrheiten der Moral einem Lustspieldichter in einer Form dar, einem Moralphilosophen in einer anderen; eine Sonnenfinsternis wird von den Astronomen in einer Weise beschrieben und in einer anderen von einem Hirten, der sie seinen Gefährten und seiner Schönen schildert.[3]) Auch die Allgemeinbegriffe sind, wenigstens teilweise, den niederen Fähigkeiten zugänglich.[4]) Man nehme an, zwei Philosophen, ein Dogmatiker und ein Skeptiker, streiten: ein Ästhet hört ihnen zu. Wenn die Beweisgründe beider sich derart die Wage halten, daß der Ästhet nicht erkennt, wo die Wahrheit, wo der Irrtum liegt, so ist dieser Schein für ihn ästhetische Wahrheit; wenn einer der beiden Streitteile den Gegner derart besiegt, daß der Irrtum daraus klar wird, so ist der klargestellte Irrtum auch ästhetisch etwas Falsches.[5]) Die eigentlich ästhetischen Wahrheiten sind demnach — und hier fällt das entscheidende Wort — solche, die weder völlig wahr, noch völlig falsch scheinen: die Wahrscheinlichkeiten. „Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas aesthetica, a potiori dicta verisimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis.“[6]) Und noch detaillierter in folgenden Paragraphen: „Cuius habent spectatores auditoresve intra animum, quum vident audiuntve, quasdam anticipationes, quod plerumque fit, quod fieri solet, quod in opinione positum est, quod habet ad haec in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime) sive verum sit (logice et strictissime), quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens: hoc illud est εἰκός et veri-

[1]) Aesth. § 424.
[2]) Aesth. § 557.
[3]) Aesth. §§ 425, 429.
[4]) Aesth. § 448.
[5]) Aesth. § 448.
[6]) Aesth. § 483.

simile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur aestheticus."[1]) Das Wahrscheinliche umfaßt das, was für den Geist und die Sinne wahr und gewiß ist, das, was für die Sinne gewiß ist, aber nicht für den Geist, die Dinge, die logisch und ästhetisch wahrscheinlich, und endlich selbst die Dinge, die ästhetisch unwahrscheinlich sind, aber in ihrer Zusammenstellung eine gewisse Wahrscheinlichkeit erlangen oder deren Unwahrscheinlichkeit man nicht bemerkt.[2]) Und damit sind wir bis zur Zulassung des Unmöglichen und des Widersinnigen, des aristotelischen ἀδύνατον und ἄτοπον zurückgekommen.

Wenn man nach diesen Paragraphen, die für das Verständnis der wahren Meinung Baumgartens von ausschlaggebender Wichtigkeit sind, noch einmal die Einleitung seines Werkes liest, so findet man darin die gleiche gewöhnliche und falsche Auffassung der poetischen Fähigkeit klar ausgedrückt. Denjenigen, die ihm vorwarfen, daß man sich mit der undeutlichen und unteren Erkenntnis nicht abgeben darf, sei es, weil die „confusio mater erroris" sei, sei es, weil die „facultates inferiores, caro, debellandae potius sunt quam excitandae et confirmandae", erwiderte er: daß die Undeutlichkeit eine unvermeidliche Bedingung für die Erlangung der Wahrheit sei; daß die Natur keine Sprünge mache von der Dunkelheit zur Klarheit, daß man zum Mittagslicht aus der Nacht nur durch die Morgenröte gelange (ex nocte per auroram meridies); daß für die unteren Fähigkeiten Leitung, aber keine Tyrannis erforderlich sei (imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis).[3]) Also immer noch derselbe Gesichtspunkt, den Leibniz, den Trevisano, den Bülffinger vertreten hatten. Baumgarten fürchtet beständig, es könnte ihm jemand den Vorwurf machen, daß er sich mit Dingen beschäftige, die eines Philosophen unwürdig seien: „quousque tandem, lasse er sich sagen, wagst du, Professor der theoretischen und moralischen Philosophie, die Lügen zu loben und die Vermischung des Wahren mit dem Falschen als ein verhältnismäßig edles Werk zu preisen?"[4]) Und wenn es ihm gelingt, sich von etwas frei zu halten, so ist es eben vom reinen, nicht gezügelten und moralisierten Sensualismus. Die „sinnliche Vollkommenheit" des Cartesianismus und Wolffianismus zeigt eine gewisse Tendenz, sich mit dem einfachen organischen Lustempfinden, mit dem Gefühl der Voll-

[1]) Aesth. § 484.
[2]) Aesth. §§ 485, 486.
[3]) Aesth. §§ 7, 12.
[4]) Aesth. § 478.

kommenheit unseres Organismus zu verschmelzen.[1]) Als im Jahre 1745 ein gewisser Quistorp die ästhetische Theorie angriff, indem er von ihr sagte, daß, wenn die Poesie in der sinnlichen Vollkommenheit beruhe, sie also eine den Menschen schädliche Sache sein müsse, schrieb Baumgarten verächtlich, er werde wohl nie die Zeit finden, Kritikern solcher Art zu erwidern, die seine oratio perfecta sensitiva mit einer oratio perfecte (das heißt omnino) sensitiva verwechselten.[2])

Neuer Name und alter Inhalt

In der ganzen Ästhetik Baumgartens fühlt man, von dem Titel und den ersten Definitionen abgesehen, den Modergeruch des Veralteten und des Gewöhnlichen. Wie wir gesehen, daß er sich, was das Prinzip seiner Wissenschaft anbelangt, auf Aristoteles und Cicero beruft, ebenso macht er es mit anderen Schriftstellern des klassischen Altertums, die auch seine Autoritäten sind. An einer Stelle knüpft er seine Ästhetik ausdrücklich an die Rhetorik des Altertums an, indem er an die bereits vom Stoiker Zeno beobachtete Wahrheit erinnert „esse duo cogitandi genera, alterum perpetuum et latius quod Rhetorices sit, alterum concisum et contractius quod Dialectices“, und die erste Gattung mit dem „ästhetischen Horizont“ und die zweite mit dem „logischen“ vergleicht.[3]) In den „Meditationes“ lehnt er sich an Scaliger und an Vossius an.[4]) Von neueren Schriftstellern zitiert er außer den Philosophen wie Leibniz, Wolff, Bülffinger und ähnliche auch Gottsched, Arnold,[5]) Werenfels und Breitinger,[6]) und durch ihre Vermittelung konnten ihm auch die Diskussionen über den Geschmack und die Phantasie zugänglich sein, wenn er auch Addison und Du Bos und die Italiener, die damals in Deutschland so viel gelesen waren und mit denen die Ähnlichkeit in die Augen springt, nicht selbst gekannt haben sollte. Mit seinen Vorgängern fühlt er sich nicht im Widerspruch, son-

---

1) Vergl. Wolff: Psych. empir. § 511 und die daselbst zitierte Stelle des Cartesius. s. a. d. §§ 542—550.

2) Th. Joh. Quistorp im Neuen Büchersaal 1745 Heft V.: Erweis, daß die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne, und A. G. Baumgarten Metaphysica 2. Aufl. 1748 Vorr.; vergl. Danzel, Gottsched, Seite 215, 221.

3) Aesth. § 122.

4) Med. § 9.

5) Med. §§ 111, 113.

6) Aesth. § 11.

dern vielmehr in Übereinstimmung. Nicht das geringste Bewußtsein, etwas Revolutionäres geschaffen zu haben, ist in ihm zu finden; und wenn es auch sicherlich bisweilen geschieht, daß Revolutionen sich vollziehen, ohne daß man sich dessen bewußt würde, so ist das bei ihm nicht der Fall. Das Werk Baumgartens ist immer noch ein Schrei des ästhetischen Problems, das nach seiner Lösung ruft, ein um so stärkerer Schrei, als er eine neue Parole gibt; er verkündet eine neue Wissenschaft, die sich in vollkommener Schulausrüstung darstellt; und er gibt dem Kinde, das erst geboren werden soll, eine antizipierte Taufe und nennt es Ästhetik, mit einem Namen, der ihm bleiben wird. Aber dem neuen Namen fehlt ein wahrhaft neuer Inhalt, der philosophischen Rüstung fehlt der kräftige Leib, der sie anzöge. Der vortreffliche Baumgarten, ein Mann voll Wärme und Überzeugung, der in seinem Scholastischen Latein oft eine so saubere und lebhafte Sprache führt, ist eine sympathische und erhebliche Gestalt in der Geschichte der ästhetischen Wissenschaft; aber immer noch in der Wissenschaft, die sich bildet, nicht in der, die sich schon gebildet hat, der „condenda", nicht in der „condita".

V

G. B. Vico, der wahre Entdecker der ästhetischen Wissenschaft

Der Revolutionär, der den Begriff der Wahrscheinlichkeit beiseite tat und eine neue Auffassung der Phantasie fand, der so das wahre Wesen der Poesie und der Kunst erfaßte und damit auch zum erstenmal die ästhetische Wissenschaft entdeckte, war der Italiener Giambattista Vico.

Zehn Jahre bevor in Deutschland das erste Werkchen Baumgartens publiziert wurde, erschien in Neapel 1725 die erste Scienza nuova, die über die Natur der Poesie Ideen entwickelte, die bereits 1721 in dem Werk De constantia jurisprudentis angedeutet worden waren — wie der Autor sagt, „die Früchte eines ununterbrochenen und schweren Nachdenkens von fünfundzwanzig Jahren."[1]) Im Jahre 1730 legte er sie mit neuen Entwickelungen vor, die zwei besondere Bücher (della sapienza poetica und della discoperta del vero Omero) in der zweiten Scienza

---

[1]) Scienza nuova I., l. III., c. 5. (Opere di G. B. Vico, ordinate da G. Ferari, 2. Aufl. Mailand 1852—54).

nuova bildeten. Und er wurde nicht müde, den ungeneigten Zeitgenossen sie immer wieder zu wiederholen und einzuprägen, so oft sich ihm eine Gelegenheit dazu bot, in Vorreden und in Briefen, in Hochzeits- und Begräbnisgedichten und selbst in den Zeugnissen, die er als Bücherzensor auszustellen hatte!

Was waren das für Ideen? Es waren Ideen, die die Lösung des Problems enthielten, das Plato aufgestellt, das Aristoteles versucht und nicht gelöst und das die Modernen seit der Renaissance wieder vergeblich versucht hatten. Ist die Poesie eine vernünftige oder vernunftlose Erscheinung, eine geistige oder tierische? Und wenn sie eine geistige ist, was ist das eigentliche Wesen der Poesie und wie unterscheidet sie sich von der Geschichte und von der Wissenschaft?

Plato hatte sie, wie wir wissen, in den minderwertigen Teil der Seele unter die animalischen Triebe verwiesen, aber Vico erhebt sie wieder: er macht aus ihr eine Periode in der Geschichte der Menschheit und da seine Geschichte eine Idealgeschichte ist und seine Perioden nicht historische Ereignisse, sondern ideale Momente, Formen des Geistes sind, so macht er sie zu einem Moment des geistigen Lebens, einer Form des Bewußtseins, sie kommt vor dem Intellekt, aber nach den Sinnen: Plato, der sie mit den Sinnen verwechselte, hatte sie in den niederen Teil verwiesen und den Rang, der ihr zukommt, nicht begriffen. „Die Menschen empfinden zuerst, ohne zu bemerken; dann bemerken sie mit verwirrter und erregter Seele; endlich denken sie mit reinem Geist. Dieser Rang ist das Prinzip der poetischen Sentenzen, die vermittelst der Sinne aus Leidenschaften und Affekten gebildet werden, im Gegensatz zu den philosophischen Sentenzen, die vermittelst des Vernunftschlusses aus der Reflexion gebildet werden: daher nähern die letzteren sich der Wahrheit um so mehr, je mehr sie sich zu Allgemeinbegriffen erheben; die ersteren sind um so sicherer, je mehr sie sich dem Einzelnen nähern.“[1]) Das ist die Stufe der Phantasie, aber als Stufe des Menschengeistes. Sie hat nichts mehr mit der sinnlichen Lustempfindung gemein. Vico weist ebensosehr die Stoiker von sich, die die Abtötung der Sinne fordern, wie die Epikuräer, die die Sinne ausschlaggebend machen.[2]) Die Vollendung der Sinne, die Phantasie ist eine geistige und theoretische Erscheinung.

[1]) Scienza nuova II, elementi LIII.
[2]) Scienza nuova II, Dignità V.

Poesie und Philosophie — Phantasie und Intellekt

Eine theoretische Erscheinung, aber keine intellektuelle! Die phantastische Stufe ist von der intellektuellen tatsächlich unabhängig und autonom. Der Verstand kann ihr keinerlei Vollkommenheit geben, er kann sie höchstens zerstören: „Die Tätigkeiten der Metaphysik und der Poesie stehen in einem natürlichen Gegensatz zueinander: denn jene reinigt den Geist von den Vorurteilen der Kindheit, diese taucht ihn ganz darin unter und kehrt ihn um; jene wehrt sich gegen das Urteil der Sinne, diese macht es zu ihrem ersten Gesetz; jene schwächt die Poesie, diese fordert ihre volle Kraft, jene warnt uns, dem Geist nicht Körper zu verleihen, diese freut sich über nichts so sehr, als dem Geist einen Körper zu geben. Daher sind die Gedanken jener völlig abstrakt, und die Gestalten dieser um so schöner, je körperlicher sie sich erweisen; endlich, jene wird studiert, damit die Gelehrten die Wahrheit der Dinge frei von jeder Leidenschaft erkennen; diese bemüht sich, die gewöhnlichen Menschen zum wahrheitgemäßen Handeln vermittelst der verworrensten Affekte zu bringen, da diese sicherlich ohne die verworrensten Affekte nicht so handeln würden. Daher war fast zu aller Zeit, in allen uns bekannten Sprachen noch niemals derselbe tüchtige Mann zugleich ein großer Metaphysiker und ein großer Dichter, von jenem höchsten Range der Dichter, in dem als Vater und Fürst Homer erscheint.[1]) Die Dichter sind die Sinne, die Philosophen der Intellekt der Menschheit."[2]) Die Phantasie ist „um so robuster, je schwächer das vernunftgemäße Denken ist".[3])

Sicherlich die poetische Reflexion kann in Verse gebracht sein; dadurch aber wird sie noch nicht Poesie: „die abstrakten Sentenzen gehören den Philosophen zu, weil sie Allgemeinbegriffe enthalten, und die Reflexionen über diese Leidenschaften gehören falschen und kalten Dichtern zu".[4]) Die Dichter, „die die Schönheiten und Tugenden der Frauen, über die sie nachgedacht, besingen ... sind Philosophen, die in Versen oder in Liebesreimen denken und sprechen".[5]) Andere sind die Ideen der Philosophen, andere die der Dichter: und diese letzteren

---

[1]) Scienza nuova I, l. II, c. 26.

[2]) Scienza nuova II, II. Einl.

[3]) Ebd., Dignità XXXVI.

[4]) Ebd. II, Sentenze eroiche.

[5]) Brief an De Angelis vom 25. Dezember 1725.

sind dieselben wie die der Maler, „und sie unterscheiden sich untereinander nur durch die Worte und durch die Farben“.[1]) Die großen Dichter treten in den Epochen der Einbildungskraft und nicht der Reflexion auf: in Epochen, die man die der Barbarei nennt, wie Homer in der antiken Barbarei und Dante in der mittelalterlichen, in dem „wiedergekehrten Barbarenzustand in Italien“.[2]) Und jene, die in Homer die philosophische Weisheit finden wollten, haben das Nachher ins Vorher versetzt; die Jahrhunderte der Dichter gehen denen der Philosophen voraus, und die Kindheit der Nationen war die Zeit der erhabensten Dichter. Die poetische Sprache entstand vor der Prosa „aus der Naturnotwendigkeit und nicht aus irgend einem launenhaften Wohlgefallen; die Fabeln oder die Universalien der Phantasie vor den Universalien des Denkens oder den philosophischen“.[3])

Diese Bemerkungen Vicos rechtfertigten und bestätigten die antike Äußerung Platos in der „Republik“, in der er dem Homer die Weisheit absprach, sowohl die gesetzgebende eines Lykurg, eines Charondas und eines Solon als auch die philosophische eines Thales, eines Anacharsis und eines Pythagoras, und desgleichen die militärische Weisheit der Heerführer.[4]) Allerdings beruft sich Vico in diesen Punkten nicht auf Platos Autorität, sondern bekämpft ihn vielmehr, da er ihm geradezu die entgegengesetzte Meinung zuschreibt, die er anderen Dialogen entnommen.[5]) Auch Homer, sagt er, kommt ja die Weisheit zu, aber nur die poetische Weisheit. Die Homerischen Gleichnisse und Bilder, die von Tieren und Szenen des wilden Naturlebens hervorgeholt sind, sind unvergleichlich. Aber „sie so gut zu treffen, ist sicherlich nicht das Zeichen eines von der Philosophie gezähmten und zivilisierten Geistes“.[6])

Wenn einer in Zeiten der Reflexion ans Dichten geht, so geschieht es, weil er wieder zum Kind wird und den Geist in Bande legt. Er setzt nicht den Intellekt in denkende Tätigkeit, sondern er folgt seiner Phantasie und vertieft sich in Einzelheiten. Wenn der wahre Dichter philosophische Ideen berührt, so geschieht es nicht, weil er sie aufnimmt und die Phantasie damit entfernt, sondern bloß um sie zu betrachten und

---

1) Ebd.
2) Scienza nuova II, l. II; Brief an De Angelis; Urteil über Dante.
3) Ebd. l. II, logica poetica.
4) Respublica X.
5) Z. B.: Scienza nuova I, l. III, c. 3.
6) Scienza nuova II, l. III, Princ.

sie gleichsam auf dem Marktplatz oder im Theater zu schauen.[1]) Zur Zeit der nachsokratischen Philosophie entstanden, ist die neuere Komödie unzweifelhaft von philosophischen Ideen, von intellektuellen Allgemeinbegriffen, von intelligibeln Gattungsbegriffen der menschlichen Sitten ganz erfüllt; aber die Dichter der neueren Komödie waren insoweit Dichter, als sie das Logische in Phantastisches umzuwandeln wußten, indem sie diese Ideen auf Porträts übertrugen.[2])

Poesie und Geschichte

Die Grenzlinie zwischen Kunst und Wissenschaft, Phantasie und Intellekt, ist hier aufs schärfste gekennzeichnet. Die beiden Aktivitäten können nach diesen so oft bekräftigten Gegenüberstellungen nicht mehr verwechselt werden. Mit kaum minder sicherer Hand ist die Scheidungslinie zwischen Poesie und Geschichte gezogen: ohne sich auf die aristotelische Stelle zu beziehen, gibt Vico stillschweigend die Gründe, weshalb dem Aristoteles die Poesie philosophischer erschien als die Geschichte, und er widerlegt zugleich den Irrtum, daß die Geschichte das Einzelne und die Poesie das (intellektuelle) Allgemeine zum Gegenstand habe. Die Poesie gleicht der Wissenschaft, nicht weil sie sich mit dem intellektuellen Begriff befassen würde, sondern weil sie gleich jener ideell ist. Ganz ideell muß die beste poetische Fabel sein: „aus der Idee gibt der Dichter das ganze Sein den Dingen, die es nicht haben; das ist der Grund, weshalb die Meister dieser Kunst sagen, daß sie ganz phantastisch sei, wie die des Malers eines Idealgemäldes, und nicht ikastisch wie die eines Porträtmalers, weshalb auch die Dichter, wie die Maler, infolge solcher Ähnlichkeit mit dem Herrn und Schöpfer göttlich genannt werden".[3]) Und er erhebt Protest gegen jene, die die Dichter tadeln, weil sie nach ihrer Meinung das Falsche mitteilten: „Die besten Fabeln sind Wahrheiten, die sich der idealen Wahrheit oder der Wahrheit Gottes am meisten nähern; daher ist sie eine unvergleichlich gewissere Wahrheit, als die Wahrheit der Historiker, die oft genug von der Laune, dem Zwang oder dem Glück abhängen; aber der Feldherr, wie ihn z. B. Torquato Tasso in seinem Gottfried dichtet, ist so, wie der Feldherr aller Zeiten und aller Völker sein soll; und so sind alle poetischen Personen trotz allen erdenklichen Verschiedenheiten des Ge-

[1]) Brief an De Angelis.
[2]) Scienza nuova II. l. II, passim.
[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 4.

schlechts, Alters, Temperaments, der Sitten des Volkes, des Staates, des Ranges, der Lage und des Schicksals; sie sind nichts anderes als ewige Eigenschaften der Geister, wie Politiker, Ökonomen und Moralphilosophen sie denken, wie die Dichter sie in Bildern darstellen."[1]) Er nimmt die Bemerkung des Castelvetro, daß der Poesie als dem Abbilde des Möglichen die Geschichte als Nachahmung des Wirklichen vorausgehen müsse, wieder auf und billigt sie teilweise, und da er hiergegen selbst den Einwand erheben muß, daß die Dichter doch den Historikern vorausgingen, so löst er die Frage dadurch, daß er Geschichte und Poesie identifiziert: die Poesie war die primitive Geschichte, die Fabeln waren Erzählungen, Homer der erste Historiker oder besser „ein heroischer Typus griechischer Männer, soweit sie ihre Geschichte singend erzählten".[2]) Poesie und Geschichte sind identisch, ihr Unterschied ist ein später entstandener. „Aber weil man falsche Ideen nicht darstellen kann, weil das Falsche in der ungeschickten Verbindung der Ideen besteht, so kann man auch keine noch so fabelhafte Tradition finden, die nicht in ihrem Ursprung irgend ein wahres Motiv hat."[3]) Aus dieser Anschauung entspringt eine vollkommen neue Auffassung der Mythologie, die nun nicht mehr als individuelle und gewollte Erfindung, sondern als die spontane Vision der Wahrheit erscheint, wie sie sich dem Geist der primitiven Menschen darstellt. Die Poesie gibt das Phantasiebild, die Wissenschaft oder die Philosophie die verstandesmäßige Wahrheit, die Geschichte das Bewußtsein dessen, was gewiß ist.

Poesie und Sprache

Poesie und Sprache sind für Vico wesentlich identisch, indem er „jenen gewöhnlichen Irrtum der Grammatiker, die die Sprache der Prosa für die zuerst erstandene und die des Verses für die spätere halten", widerlegt, findet er „in den Anfängen der Poesie, wie sie hier aufgedeckt sind, die Anfänge der Sprachen und den Anfang der Schrift".[4]) Um diese Entdeckung zu machen, bedurfte es „all der unangenehmen, lästigen und schweren Mühe, die es verursachte, unsere zivilisierte Natur ganz abzustreifen

---

[1]) Brief an Solla vom 12. Januar 1729, vgl. Scienza nuova II, degli elementi XLIII.

[2]) Scienza nuova II, l. III.

[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 6.

[4]) Scienza nuova II, l. III. Zusätze bezüglich des Ursprungs des poetischen Ausdrucks.

und uns in die der ersten Menschen des Hobbes, des Grotius, des Puffendorf hinein zu denken, die stumm sind, aller Rede bar und von denen die Sprachen der gebildeten Völker herkommen".[1]) Aber das Resultat entsprach der Mühe. Hierdurch widerlegte er auch den anderen gewöhnlichen Irrtum der Grammatiker: „daß die Redeweise der Prosa-Schriftsteller die eigentliche und richtige, die der Dichter eine uneigentliche wäre".[2]) Die poetischen Tropen, die man zur Spezies der Metonymien zählt, schienen ihm „aus der Natur der Urvölker entstanden, nicht aus der Laune einzelner poesie-begabter Menschen"[3]); die „Sprache in Gleichnissen, Bildern und Vergleichungen" . . . „aus dem Mangel an Gattungs- und Artbegriffen, die erforderlich sind, um die Dinge ordentlich zu definieren und daher aus einer natürlichen Notwendigkeit, die ganzen Völkern gemeinsam war, entstanden".[4]) Die ersten Sprachen mußten „aus stummen Gebärden oder aus körperlichen Dingen, die zu den Gedanken, die sie ausdrücken wollten, in einer natürlichen Beziehung standen", bestehen.[5]) Scharfsinnig stellt er in eine Reihe mit diesen Figurensprachen außer den Hieroglyphen auch noch die Embleme, die ritterlichen Abzeichen, Schilde und Wappen, die er die Hieroglyphen des Mittelalters nannte.[6]) In der Barbarei des Mittelalters „mußten die Italiener zur stummen Sprache zurückkehren, von der wir gezeigt, daß sie die der ersten heidnischen Völker gewesen, durch die ihre Erfinder, bevor man die artikulierten Sprachen kannte, sich wie Taubstumme untereinander verständigen mußten, durch Gebärden oder durch Gegenstände, die in einem natürlichen Zusammenhang mit den Vorstellungen der Dinge standen, die sie bezeichnen wollten, Vorstellungen, die damals die allersinnlichsten sein mußten; als diese Eindrücke später in tönende Worte gekleidet wurden, müssen sie alle Zeichen der poetischen Sprache getragen haben".[7]) Es gibt daher drei Arten oder Phasen der Sprache: göttliche stumme Sprachen, heroische Sprachen in Zeichen, und endlich Sprachen in Worten. Er träumte auch von einer allgemeinen Etymologie, einem „Wörterbuch geistiger Worte, das allen Nationen gemeinsam sein sollte".

---

[1]) Scienza nuova I, l. III, c. 22.

[2]) Scienza nuova II, l. II. Zusätze in Bezug auf die Tropen usw., § 4.

[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 22.

[4]) Scienza nuova II, l. III, philosophische Beweise.

[5]) Scienza nuova I, l. IV, c. 22.

[6]) Ebd. l. III, cap. 27—33.

[7]) Brief an De Angelis.

Die induktive und die formalistische Logik

Wer solche Gedanken über die Phantasie, über die Sprachen und über die Poesie hatte, der konnte sich nicht mit der formalistischen oder verbalistischen Logik, der Logik des Aristoteles und der Scholastik zufrieden geben. „Der menschliche Geist," sagt er, „gebraucht den Intellekt, wenn er aus den Dingen, die er sinnlich wahrnimmt, etwas herausnimmt, was nicht ins Gebiet der Sinne fällt, was wörtlich im Lateinischen durch intelligere ausgedrückt ist." [1]) In einer raschen Skizze der Geschichte der Logik schreibt er: „Es kam Aristoteles, der den Syllogismus lehrte, der nur eine Methode ist, die Allgemeinbegriffe aus ihren Einzelfällen zu erklären, alle Einzelfälle zu vereinigen, um Allgemeinbegriffe daraus zu gewinnen, und es kam Zeno mit dem Soriten, der der Methode moderner philosophischer Dilettanten entspricht, die die Geister spitzfindig macht, aber nicht schärft; und mehr haben sie nicht für den Fortschritt des Menschengeschlechts getan. Darum empfiehlt und lehrt Verulam, der ein ebenso großer Philosoph als Staatsmann war, mit vollem Recht die Induktion in seinem Organon, und die Engländer gehen durchwegs auf seinen Pfaden zum großen Nutzen der experimentellen Philosophie." [2]) Daher auch seine scharfe Kritik der Mathematik, die stets, aber ganz besonders zu seiner Zeit, als Typus der vollkommenen Wissenschaft angesehen wurde.

Vico gegen alle früheren poetischen Theorien

Auch ist Vico nicht bloß in der Tat revolutionär, er ist es auch bewußt: er weiß, daß er sich im Gegensatz zu allem befindet, was vor ihm über das Thema gedacht worden. Seine neuen Prinzipien der Poesie sind „nicht nur verschieden von jenen, die Plato und sein Jünger Aristoteles und bis zu unseren Tagen ein Patrizio, ein Scaliger, ein Castelvetro geglaubt haben, sondern sie sind ihren Anschauungen entgegengesetzt; und es zeigt sich, daß die Poesie die erste gemeinsame Sprache aller Völker gewesen, selbst des Hebräischen". [3]) „Durch diese Prinzipien", wiederholt er an einer anderen Stelle ziemlich gleichlautend, „wird alles das umgekehrt, was über den Ursprung der Poesie zuerst von Plato, dann von Aristoteles bis zu unseren Patrizios, Scaligers und Castelvetros gesagt

---

[1]) Scienza nuova II, l. II.

[2]) Ebd. l. II, letzte Zusätze, § 6.

[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 2.

worden, denn es zeigt sich, daß infolge des Mangels an scharfem menschlichem Denken, die Poesie in solcher Erhabenheit sich entwickelte, daß, trotz allen Philosophien, die nachher kamen, allen Künsten und Poetiken und Kritiken weder eine größere, noch eine gleiche je entstand. . . ." [1]) Und noch an einer anderen Stelle weist er darauf hin, daß er in seinen letzten Werken „andere Grundsätze der Poesie gefunden als jene, an welche die Griechen und die Lateiner und alle späteren bisher geglaubt, worauf er auch andere Grundsätze für die Mythologie aufstellt".[2])

Jene alten Grundsätze der Poesie, „die Plato zuerst ausgegeben und die Aristoteles dann bestätigte", sind eine „Antizipation" oder ein Vorurteil gewesen, das alle jene, die über die poetische Idee geschrieben (unter welchen er auch Jacopo Mazzoni zitiert), in die Irre geführt hat. Was „selbst die ernstesten Philosophen, wie Patrizio und andere", über den Ursprung des Gesanges und der Verse gesagt, ist ein kindischer Unsinn, den er „sich auch nur zu wiederholen schämt".[3]) Und es ist höchst merkwürdig zu sehen, wie er die Horazische ars poetica, von den Prinzipien seiner Scienza nuova ausgehend, kommentiert und sich bemüht, einen annehmbaren Sinn in ihr zu finden.[4])

Von seinen Zeitgenossen kannte er vermutlich die Schriften des Muratori, dessen Namen er erwähnt, und des Gravina, mit dem er persönlich zu verkehren Gelegenheit hatte: aber sicherlich, wenn er je die „Perfetta poesia" und die „Forza della fantasia" las, so mußte er mit der Behandlung äußerst unzufrieden sein, die der phantastischen Fähigkeit, die er so hoch stellte, darin zuteil wurde; und Gravina konnte ihn, wenn überhaupt, nur anregen, das Gegenteil zu sagen. Auf Gravina, wenn nicht direkt auf die französischen Schriftsteller, wie Le Bossu, mußte jene falsche Vorstellung von Homer als dem Mann mit der „verborgenen Weisheit" sich beziehen, die er so heftig und zum Überdruß bekämpfte. Das mangelnde Verständnis für die Welt der Phantasie und der Poesie ist einer der größten Vorwürfe, die er dem Cartesianismus macht. Er sagt von seiner Zeit, sie sei „dünngeistig und spitzfindig geworden durch die analytische Methode und durch eine Philosophie, die alle Seelenkräfte abzutöten vorgibt, die ihr vom Körper kommen, vor allem aber die Ein-

[1]) Scienza nuova II, l. II; von der poet. Metaphysik.

[2]) Selbstbiographie, Opere IV, 365.

[3]) Scienza nuova I, l. III, c. 37.

[4]) Bemerkungen zur ars poetica des Horaz (Opere ed. cit. VI, 52—79).

bildungskraft abtöten will, die heute als die Mutter aller menschlichen Irrtümer verabscheut wird": es seien Zeiten „einer Weisheit, die alles Edle der besten Poesie und dadurch ihr Verständnis ausschließt".[1])

Urteile Vicos über seine grammatischen und linguistischen Vorgänger

Das gleiche, was die Theorien über die Sprache angeht. „Die Art ihrer Entstehung oder die Natur der Sprachen hat uns nur allzuviel schweres Nachdenken gekostet; noch hat, vom Kratilos Platons angefangen, über den wir uns in einem anderen philosophischen Werk irrtümlich gefreut — er spielt auf die Lehre an, der er in seinem Buch „De antiquissima Italorum sapientia" gefolgt — bis zu Wolfgang Lazius, Julius Cäsar Scaliger, Franciscus Sanctius (Sanchez) und anderen, irgend einer unser Verständnis befriedigen können. So wie auch der Herr Johannes Clericus, da er über ähnliche Dinge handelt, sagt, daß in der ganzen Philosophie nichts zu finden sei, das größere Schwierigkeiten und Zweifel bietet."[2]) Die hauptsächlichsten grammatischen Philosophen der Renaissance werden an anderer Stelle gut von ihm charakterisiert und kritisiert. Die Grammatik gibt die Regeln für das Richtigsprechen, die Logik für das Wahrsprechen; „und da naturgemäß das Wahrsprechen dem Richtigsprechen vorausgehen muß, so bemühte sich mit edlem Eifer Julius Cäsar Scaliger, dem hierin von den besten Grammatikern, die nach ihm kamen, gefolgt ward, die Grundsätze der lateinischen Sprache nach den Prinzipien der Logik zu erörtern. Aber der große Plan scheiterte daran, daß er sich dabei an die Prinzipien der Logik hielt, wie sie ein besonderer Philosoph ausgedacht, nämlich an die Logik des Aristoteles, dessen Prinzipien viel zu allgemein sind und die fast unzählbaren Einzelheiten nicht zu erklären vermögen, die dem, der das Wesen einer Sprache erörtern will, naturgemäß vorliegen. Daher strengte Franciscus Sanctius, der im großherzigen Wagemut ihm folgte, sich in seiner „Minerva" an, die unzählbaren Einzelfälle und Eigentümlichkeiten, die er in der lateinischen Sprache findet, mit seiner famosen Ellipse zu erklären, mit dem unglücklichsten Erfolge. Denn um die allgemeinen Grundsätze der Logik des Aristoteles zu retten, kommt er zu einer fast unendlichen Zahl gezwungener und unangenehmer lateinischer Redewendungen, durch die er die anmutigen

[1]) Brief an De Angelis.

[2]) Scienza nuova I, l. III, c. 22; vgl. das Urteil über Clericus (Le Clerc) in der Autobiographie Vicos (Opere IV, 382).

und eleganten Fehler, die die lateinische Sprache in ihrer Entfaltung gezeitigt, zu ersetzen glaubt."[1]) Ganz anders war die Entstehung der Redeteile und der Syntax, als jene behaupten, die sich einbilden, daß „die Völker, die die Sprachen erfunden, zuerst bei Aristoteles in die Schule gegangen wären".[2]) Und das Urteil, das er über die cartesianische Philosophie fällte, mußte er sicherlich auch auf die logisch-grammatikalische Richtung von Port-Royal ausdehnen; und er bemerkt hierzu, daß die Logik Arnaldos (Arnaulds) „nach dem Muster der Aristotelischen gearbeitet sei."[3])

Einfluß der Schriftsteller des 17. Jahrhunderts auf Vico

Man kann wohl annehmen, daß er eine etwas größere Sympathie für jene Schriftsteller des 17. Jahrhunderts empfand, bei denen wir gleichsam eine Vorahnung der ästhetischen Wissenschaft gefunden. Der „Geist", „ingegno", war auch für ihn „der Vater aller Erfindungen", und er verband ihn mit der Phantasie und dem Gedächtnis: das Urteil in der Poesie war das „Urteil der Sinne", was ungefähr auf dasselbe hinauskommt wie die Worte „Geschmack" und „guter Geschmack", die er in diesem Sinne eigentlich nicht anwendet. Aber er kannte aufs genaueste die Leute, die Abhandlungen über die „acutezza" und das „ben concettare" geschrieben, da er in einem trockenen Handbuch der Rhetorik, das er für den Gebrauch seiner Schüler verfaßte und in dem man vergeblich eine Spur seiner Auffassung suchen würde, Paolo Beni, Pellegrini, Sforza Pallavicino und den Marchese Orsi zitiert.[4]) Den Tesauro erwähnt er nicht. Dennoch sollte man glauben, daß er ihm bekannt gewesen. Daß er in der Scienza nuova zugleich mit der Poesie auch von den Wappen, den adeligen Abzeichen, den militärischen Zeichen, den Medaillen usw. spricht, das erinnert uns an die Erörterung des Tesauro über diese „figürlichen Geistesfeinheiten" im „Cannocchiale aristotelico".[5]) Geistesfeinheiten waren sie für den Tesauro gerade so wie geistreiche und metaphorische Aussprüche: für Vico lediglich Werke der Phantasie, die sich nicht nur mit Worten, sondern auch in Linien und Farben, den stummen Sprachen, ausdrückten. Er kannte auch einiges von Leibniz, denn ihn

---

[1]) Urteil über die Grammatik des Antonio d'Aronne (Opere VI, 149—150).

[2]) Scienza nuova II, l. II.

[3]) Autobiographia S. 343.

[4]) Instituzioni oratorie e scritti inediti, Neapel 1865, S. 90 fgg.: „De sententiis, vulgo del ben parlare in concetti."

[5]) S. Seite 182.

und Newton nannte er „die zwei ersten Geister dieser Zeit".[1]) Aber von den deutschen ästhetischen Versuchen der Schule scheint er nicht die geringste Ahnung gehabt zu haben; seine logica poetica ist eine gleichzeitige oder vorhergehende Entdeckung, vollkommen unabhängig von Bülffingers „Organ der unteren Fähigkeiten", von Baumgartens „Gnoseologia inferior" und von „der Logik der Einbildungskraft" Breitingers. In Wahrheit knüpft Vico an die große Reaktion der Renaissance gegen den Formalismus und Verbalismus der Scholastik an: eine Reaktion, die damit begonnen hatte, die Erfahrung und die Sinne in ihr Recht einzusetzen, wie Telesius, Campanella, Galilei und Bacon getan, und die dazu führen mußte, auch den Wert der Erzeugnisse der Phantasie im individuellen und sozialen Leben wiederherzustellen.

Die Aesthetik und die Scienza nuova

Die Stellung, die die neue poetische Theorie Vicos in der Gesamtheit seiner Anschauungen und im Organismus der Scienza nuova einnimmt, ist nicht nach ihrer Bedeutung gewürdigt worden. Vico ist gewöhnlich als der Entdecker der Philosophie der Geschichte bekannt. Aber wenn man unter dieser Philosophie den Versuch versteht, die konkrete Geschichte in ein vernünftiges System zu bringen, die einzelnen Epochen und die einzelnen Ereignisse begrifflich abzuleiten, so hätte Vico sich ein unsinniges Problem gestellt, an dem seine Bemühungen gescheitert wären, wie die Bemühungen so vieler anderer seither daran gescheitert sind. Seine Philosophie der Geschichte, seine Idealgeschichte, seine „neue Wissenschaft von der gemeinsamen Natur aller Völker" hat in Wahrheit mit der konkreten und empirischen Geschichte, die sich in der Zeit entwickelt, nichts zu tun; und sie ist darum nicht Geschichte, sondern Wissenschaft vom Ideellen, Philosophie oder Wissenschaft des Geistes. Daß er nebenbei auch große Entdeckungen auf dem Gebiet der eigentlichen Geschichte gemacht (wie über die Entstehung der epischen Poesie der Hellenen und über das Wesen und die Entstehung der Lehen im Altertum und Mittelalter), Entdeckungen, die die moderne historische Kritik zum großen Teil bestätigt hat, das ist eine Sache, die uns hier nichts angeht. Aber welches von den verschiedenen Momenten des Geistes oder, wie er sich ausdrückte, von den verschiedenen „Modifikationen unseres menschlichen Geistes", welches war das, das Vico als erster deutete und von dem

[1]) Scienza nuova II, l. I, von der Methode.

er am ausführlichsten sprach? Sicherlich nicht das logische Moment, oder das ethische, oder das ökonomische, sondern eben das phantastische. Mit der Entdeckung der schöpferischen Phantasie hat der größte Teil seines Werkes zu tun: an seine neuen „Prinzipien der Poesie“ schließen sich seine Bemerkungen über das Wesen der Sprachen, der Mythologie, der Schrift, der Symbolbilder usw. an. Sein neues „System der Zivilisation, des Staates, der Gesetze, der Poesie, der Geschichte und in einem Wort der ganzen Menschheit“ hat die Rechtfertigung der Phantasie zur Grundlage. Das ist sein zentraler Gedanke, sein neuer Gesichtspunkt. Vico selbst bemerkt, daß das zweite Buch, das der poetischen Weisheit gewidmet und „in dem eine Entdeckung gemacht wird, die der des Verulam ganz entgegengesetzt ist“, „gleichsam den Körper seines Werkes bilde“; und auch das erste und das dritte Buch beschäftigen sich fast ausschließlich mit den Erzeugnissen der Phantasie. Man könnte daher beinahe sagen, daß die wahre „Scienza nuova“ des Vico die Ästhetik ist, wenn man nicht vorzieht zu sagen, daß es die Philosophie des Geistes ist, in der der Philosophie des ästhetischen Geistes eine besondere Entwickelung gegeben wird.

Irrtümer Vicos

Neben den lichtvollen Stellen, ja mitten in der Fülle des Lichts bleiben doch in seinen Anschauungen dunkle Stellen und Winkel, die halb im Schatten sind. Daß Vico die konkrete Geschichte und die Philosophie des Geistes nicht scharf unterschied, das führte ihn dazu, historische Perioden aufzustellen, die bisweilen gleichsam eine Mythologie oder eine Allegorie seiner Philosophie des Geistes sind und die den empirischen Perioden nicht entsprachen; daher die Vielfältigkeit der Perioden (zumeist drei), die er in der Geschichte der Kultur im allgemeinen, der Poesie, der Sprachen usw. unterschied. „Die ersten Völker, die die Kinder des Menschengeschlechts waren, gründeten zuerst die Welt der Künste, dann lange nachher kamen die Philosophen, die infolgedessen gleichsam das Alter darstellen, und gründeten die Welt der Wissenschaften, und dann erst war die Menschheit vollendet.“[1]) Das ist historisch wahr, nur wenn man es in ganz groben Zügen und annähernd auffaßt; und dasselbe gilt davon, daß er den primitiven Völkern jede verstandesmäßige Logik absprach, indem er nicht nur ihre Physik, ihre Kosmologien, Astronomien und Geographien

---

[1]) Scienza nuova II, letzte Zus., § V.

für poetisch erklärte, sondern auch ihre Moral, ihre Ökonomie, ihre Politik; denn eine vollkommen poetische Periode, ohne alles abstrakte Denken, hat es in der konkreten Geschichte der Menschheit niemals gegeben. Moral, Politik, Physik, wie unvollkommen sie auch sein mögen, setzen immer eine Verstandestätigkeit voraus; die ideale Priorität der Poesie läßt sich nicht in einer historischen Kulturepoche materialisieren.

Im Zusammenhang mit diesem Irrtum steht ein anderer; er versichert wiederholt: „der Hauptzweck der Poesie sei, die unwissende Menge zum tugendhaften Handeln anzuleiten" und „Fabeln zu erfinden, die dem volkstümlichen Verständnis angemessen sind und die in außerordentliche Erregung versetzen".[1]) Bei den ausdrücklichen Erklärungen, die Vico über das vollkommene Fehlen von Abstraktionen und verstandesmäßigen Kunstgriffen in der Poesie gibt; da für ihn die Poesie auf ihren eigenen Füßen steht, ohne jede fremde Stütze, da er endlich klar die theoretische Natur der Phantasie erkannt hat, so kann man solche Sätze nicht als eine Rückkehr zur pädagogischen Theorie auffassen, die für ihn eine tatsächlich überwundene ist; sie sind vielmehr eine einfache Konsequenz seiner historischen Hypothese von einer vollkommen poetischen Kulturepoche, in der die Erziehung, sowie Physik und Moral Aufgabe der Dichter gewesen. Man findet auch, daß seine phantastischen Universalien sich bisweilen allzusehr den Verstandesbegriffen und den Allegorien nähern; aber dies ist nur in einzelnen Beispielen der Fall und in seinem Versuch, aus der Poesie und Mythologie und aus den primitiven Sprachen die Sitten und Anschauungen der primitiven Völker zu entnehmen; wenn er versucht, von Jupiter die Auspizien, von Juno die Hochzeitsfeste herzuleiten usw.; also wenn er die Poesie zerstört, um den historischen Vorgang und die Begriffe in ihr zu finden. Der tiefe Unterschied zwischen dem phantastischen Universale und dem intellektuellen ist in einer Weise festgestellt, daß über diesen Punkt in Vicos Anschauungen nicht der geringste Zweifel möglich ist. — Man mag auch noch hinzufügen, daß die grundlegenden Ausdrücke von Vico nicht immer in der gleichen Bedeutung verwendet werden; die Worte „Sinne", „Gedächtnis", „Phantasie", „Geist" sind nicht immer genau den Verhältnissen der Synonymie und Verschiedenheiten entsprechend gebraucht: die Sinne scheinen jetzt innerhalb des Geistes zu stehen und jetzt nur das erste Moment des Geistes zu sein; die Dichter sind bald das Organ der Phantasie und bald die

[1]) Scienza nuova I, l. III, c. 3; ebd. II, l. II, „von der poetischen Metaphysik"; und l. III, Einl.

Sinne der Menschheit; die Phantasie wird einmal ein erweitertes Gedächtnis genannt und so fort; es sind Ungewißheiten eines jungfräulichen und nicht leicht zu beherrschenden Gedankens.

Der Fortschritt, der noch zu machen blieb

Die Wissenschaft des Geistes von der Geschichte zu unterscheiden, die Modifikationen des Menschengeistes von den historischen Erlebnissen der Völker, die Ästhetik von der homerischen Kultur und — in Fortführung der Analysen Vicos — die von ihm aufgestellten Wahrheiten, die Unterschiede, die er gefunden, die Wesensgleichheiten, die er erkannt, schärfer zu definieren; und endlich die Ästhetik von den Überbleibseln der alten Rhetorik und Poetik und vielleicht von einer Schematisierung, die sie durch ihren Schöpfer erfahren, zu reinigen, das war das Arbeitsfeld, das war der Fortschritt, der nach der Entdeckung der Autonomie der ästhetischen Welt, die man dem Genius Giambattista Vicos verdankt, noch zu machen übrig blieb.

VI

Vicos Schicksal

Dieser Fortschritt wurde damals nicht gemacht. Die Teile der **Scienza nuova**, die sich auf die ästhetische Lehre bezogen, wurden noch weniger bekannt und hatten noch weniger Wirkung als die übrigen Teile des erstaunlichen Werkes. Wohl finden sich bei manchen italienischen Schriftstellern, sei es derselben Zeit, sei es der nächsten Generationen, wie wir sehen werden, Spuren der ästhetischen Ideen Vicos und Anspielungen; aber es sind lediglich Wiederholungen tatsächlicher Anführungen, die daher, ab angenommen, ob widersprochen, stets unfruchtbar bleiben. Außerhalb Italiens wurde sein Werk — das bereits 1726 von einem Landsmann in den Leipziger Akten mit der wohlwollenden Bemerkung angezeigt worden war, daß es „**magis indulget ingenio quam veritati**“ und mit der heiteren Mitteilung, daß es „**ab ipsis Italis taedio magis quam applausu excipitur**“,[1]) — gegen das Ende des Jahrhunderts bekanntlich von Herder und Goethe erwähnt, die die ersten waren, die es bei ihren Reisen in Italien kennen lernten.[2]) In Verbindung mit dem

[1]) Vico Opere ed. cit. IX, 305.

[2]) Herder, Briefe z. Beförderung der Humanität 1793—1797. Brief 59 (ed. Suphan); Goethe, Italienische Reise unter dem 5. März 1787.

Thema der Poesie, das heißt mit der homerischen Frage, wurde Vico von Friedrich August Wolff angeführt, den nach der Publikation der Prolegomena ad Homerum (1795) Cesarotti auf ihn aufmerksam gemacht;[1] aber ohne daß man damals oder später eine Ahnung von der Bedeutung der allgemeinen Theorie über die Poesie gehabt hätte, die dem speziellen Fall der homerischen Theorie zugrunde lagen. Wolff (1807) glaubte mit einem geistreichen Vorgänger in einer speziellen Frage zu tun zu haben und nicht mit einem Mann, dessen geistige Höhe die des wackeren deutschen Philologen unendlich überragte.

Italienische Aesthetiker; A. Conti

Also weder gestützt auf das Werk Vicos, der keine wahre Schule machte, noch auch, man muß es sagen, durch neue Kräfte oder auch auf anderen Wegen, wußte die geistige Arbeit jener Zeit sich auf der erreichten Höhe zu halten und fortzuschreiten. — Ein bemerkenswerter Versuch, eine philosophische Theorie der Poesie und der Künste aufzustellen, wurde in Italien von dem Venezianer Antonio Conti gemacht, von dem uns so viele Schriften über die Phantasie, über die Seelenkräfte, über die poetische Nachahmung und ähnliche Themen im Entwurf vorliegen, die zu einer ausführlichen Abhandlung über das Schöne und über die Kunst vereint werden sollten. Conti, der in einer früheren Periode Anschauungen ausgesprochen hatte, die denen des Du Bos nicht unähnlich waren, indem er erklärte, daß der Dichter alles in Bildern ausdrücken müsse, daß der Geschmack etwas Undefinierbares sei, wie das Gefühl, und daß es Leute ohne Geschmack gäbe, so wie es Blinde und Taube gibt, der gegen den Cartesianismus in der Literatur polemisierte, gab in der Folge seine auf den Sinnen und auf dem Gefühl begründete Theorie auf.[2] Und indem er nach dem Wesen der Poesie forschte, erklärt er sich wenig befriedigt von den Ausführungen Castelvetros, Patrizios und auch von denen des Gravina. „Wenn Castelvetro," bemerkt er, „der so scharfsinnig über die Poetik des Aristoteles geschrieben, zwei oder drei Kapitel daran verwendet hätte, die Idee der Nachahmung philosophisch zu erklären, so hätte er mit einem Schlage viele Fragen gelöst, die er auf dem Gebiet der poetischen Theorie aufgestellt und nicht eben gut entschieden; Patrizio

[1] Brief Wolffs an Cesarotti v. 5. Juni 1802. Bei Cesarotti, Opere vol. XXXVIII, S. 108—112: ebd. S. 43—44, 66—67, Bd. XXXVII, S. 281, 284, 324.

[2] Frz. Briefe an die Präsidentin Ferrant (1719) und an den Marchese Maffei (Prose e Poesie, Bd. II, 1756, S. LXXXV—CIV, CVIII—CIV).

stellt in seiner Poetik und in seiner Kontroverse gegen Torquato Tasso niemals die philosophische Idee der Nachahmung klar fest; er sagt wohl viel sehr nützliche Dinge über die poetische Geschichte, aber er verläßt unnützerweise die platonische Lehre, die er darein vermengt, und die, wenn er sie ohne Sophistereien in einem Brennpunkt vereinigt hätte, alles anders gemacht hätte. Gravina deutete in seiner „Ragion poetica" ein „Ich weiß nicht was" von der philosophischen Idee der Nachahmung an, aber allzu eifrig bemüht, aus ihr die Regeln für die homerische epische und dramatische Poesie abzuleiten und sie mit Beispielen aus den berühmtesten griechischen, lateinischen und italienischen Dichtern zu belegen, läßt er sich nicht Zeit, die fruchtbare Idee, die er aufgestellt, genügend zu entwickeln." [1]) Als gutem Kenner der geistigen Strömungen, die zu seiner Zeit in Europa Ausdruck fanden, war Conti auch die Theorie Hutchesons nicht unbekannt geblieben, die er übrigens energisch zurückweist: „Wozu die Seelenvermögen vermehren?" Die Seele ist eins und wird nur der Schulbequemlichkeit halber in drei Kräfte eingeteilt: die Sinne, die Phantasie, der Verstand; „die Sinne forschen nach dem gegenwärtigen Gegenstand, die Phantasie nach dem Entfernten, und ihr gliedert sich schließlich auch das Gedächtnis an; aber der Gegenstand der Sinne und der Phantasie ist immer nur ein einzelner und nur der Verstand, der Intellekt, der Geist schöpft aus dem Vergleich der Einzeldinge das Universale." Hutcheson hätte, „bevor er einen neuen Sinn für die Freude an der Schönheit einführte, die Grenzlinien dieser drei Erkenntniskräfte feststellen und zeigen müssen, daß die Freude, die die Schönheit verursacht, nicht aus den drei Lustgefühlen dieser drei Kräfte oder aus der intellektuellen Freude allein entspringt, in der die anderen aufgehen, wenn man die Analyse der Seelentätigkeit richtig anstellt". Der Irrtum des Schotten war daraus entsprungen, daß er die Lustempfindung von der Erkenntniskraft trennte, indem er die erste in einen leeren besonderen Schönheitssinn verlegte.[2]) Dagegen legte Conti großes Gewicht auf den Dialog „Naugerius s. d. poetica" des Cinquecentisten Fracastoro,[3]) in dem das Universale in der Poesie erörtert wurde; und er gibt eine neue Geschichte der verschiedenen Ansichten der Kritiker über diese aristotelische Bestimmung. Und einen Augenblick scheint er ganz nahe daran zu sein, das Wesen des poetischen Universales zu erfassen, indem er es im Charakteristischen, das uns

[1]) Prose e poesie, Buch I, 17, 39. Vorr.

[2]) Prose e poesie, II, Seite 171—177.

[3]) S. Seite 177—8.

auch die schauderhaften Dinge sehr schön erscheinen lasse, erblickt. Er schreibt: „Balzac sieht auf all seinen Reisen niemals ein schönes altes Weib. Nun: im poetischen oder malerischen Sinne ist ein altes Weib außerordentlich schön, wenn sie mit all jenen Zügen dargestellt ist, die das Zerstörungswerk der Zeit an ihr am meisten zeigen." Aber im nächsten Augenblick identifiziert er es mit dem Wolffischen Begriff des Vollkommenen, „das nicht verschieden ist vom Seienden, so wie das Seiende nicht verschieden ist vom Wahren, das, was die Scholastiker das Transzendentale nennen, das, was der Gegenstand aller Künste und aller Wissenschaften ist und was wir den Gegenstand der Poesie nennen, wenn es vermittelst der Phantasiebilder den Intellekt mit sich reißt und den Willen erregt, indem es beide Kräfte in die ideale und urbildliche Welt entführt, von der nach St. Augustinus ausführlich Pater Malebranche in seinem Werk „Die Forschung nach der Wahrheit" spricht".[1]) Und Fracastoros Universale verwandelt sich wiederum in das Universale der Wissenschaft: „da die Determinationen der einzelnen Dinge unendlich sind, so können wir klar und scharf nur einige ihrer gemeinsamen Eigenschaften erkennen, was mit anderen Worten sagen will, daß wir keine Wissenschaft außerhalb der Universalien haben. Dasselbe ist es demnach, wenn man sagt, daß die Poesie zum Gegenstand die Wissenschaft oder das Universale hat, und das war nach Aristoteles auch die Meinung des Navagero."[2]) Die phantastischen Universalien des „Herrn Vico" (mit dem er einige Briefe gewechselt) öffneten ihm keinen neuen Horizont: „der Herr Vico spricht viel von ihnen" und „will, daß die ganz rohen Menschen, die diese Universalien nicht etwa zu ihrem Ergötzen oder zum Nutzen aller, sondern aus dem notwendigen Bedürfnis, ihre Gefühle auszudrücken, geschaffen, wie die Natur es sie lehrte, mit der poetischen Sprache auch die Elemente für eine Theologie, für eine Physik und für eine Moral gegeben hätten, die ganz und gar poetisch gewesen wäre". Aber Conti ersucht, man möge ihm für den Augenblick die Prüfung „dieser kritischen Frage" erlassen und meint nur, daß „sich in mancher Weise nachweisen lasse, daß diese phantastischen Universalien der Stoff und der Gegenstand der Poesie seien, insofern sie die Wissenschaft oder die Dinge, an sich betrachtet, in sich enthielten".[3]) Also genau das Gegenteil von dem, was der „Herr Vico" hatte sagen

[1]) **Prose e poesie II, 242—246.**
[2]) Ebd. S. 249.
[3]) Ebd. II, 252—253.

wollen. — Conti muß sich nun fragen, wie nur, da das Universale der Poesie dasselbe wie das der Wissenschaft sein sollte, die Poesie nicht das Wahre zum Gegenstand haben könnte, sondern das Wahrscheinliche, und er findet die Antwort auf diese Frage, indem er wieder zu dem Gesichtspunkt Baumgartens hinabsteigt, der damals der allgemeine war: „Wenn die Wissenschaften durch die Einzelheiten illustriert werden und Farben erhalten, dann gehen wir vom Wahren zum Wahrscheinlichen über." Nachahmen heißt den Eindruck des Wahren hervorrufen; das aber geschieht dadurch, daß man nur einige Züge vom Wahren nimmt, in welchem Vorgang eben das Wahrscheinliche beruht. Wenn man den Regenbogen poetisch beschreiben will, so muß man einen guten Teil der Newtonschen optischen Theorie beiseite lassen: und es werden der poetischen Schilderung „viele Bestandteile der mathematischen Erklärung fehlen". Das, was übrig bleibt, ist demnach das Wahrscheinliche oder jener Einzelfall, „der die allgemeine Idee erweckt, die im Geist des gebildeten Menschen geblieben ist". Die große Kunst der Poesie besteht darin, daß man „jenes einzelne Phantasiebild auswählt, das am meisten von der allgemeinen Lehre in sich enthält und das, als Beispiel gegeben, der Vorschrift lebendige Farben verleiht, so daß man sie darin findet, ohne sie zu suchen, und in dem Schicksale anderer, die eigenen verstehen lernt".[1]) Daher genügt für die Poesie nicht die Nachahmung, es ist auch die Allegorie nötig: „In den antiken Dichtungen muß man etwas anderes lesen und etwas anderes verstehen;" und nun kommen als unfehlbare Beispiele die homerischen Gedichte, in denen Conti übrigens ein Element entdeckt, das sich schließlich doch nicht als Belehrung oder Allegorie auffassen läßt, so daß er die platonische Verurteilung teilweise gerechtfertigt findet.[2]) Er kennt eine Art Phantasie, die von der passiven Sensivität verschieden ist und das ist die, „welche der P. Malebranche die aktive Einbildungskraft nennt und Plato die Kunst der Einbildungskraft, und die alles das umfaßt, was man ausdrücken will, wenn man von dem Geist, dem Urteil, dem guten Geschmack eines Dichters spricht, von seiner Fähigkeit, die Regeln und die Freiheiten seiner Kunst zur rechten Zeit und am rechten Ort zu gebrauchen oder nicht zu gebrauchen und die Extravaganzen der Phantasiebilder zu korrigieren".[3]) Was aber den literarischen guten Geschmack anbelangt, so findet er ihn mit Trevisano darin, daß man die

[1]) Ebd. Seite 253—254.
[2]) Ebd. I, Vorr.
[3]) Ebd. II, 127.

Erkenntniskräfte der Seele, das Gedächtnis, die Phantasie, den Intellekt unter sich in Harmonie bringt, das heißt, sie innerhalb ihrer Grenzen und Weisen festhält, so daß eine nicht das Übergewicht über die andere davontragen kann".[1])

Quadrio und Zanotti

Conti erhält sich durch seine Gedankenarbeit und durch sein ernstes Forschen nach dem Besten auf dem höchsten Niveau, das die Untersuchung über die Ästhetik im damaligen Europa erreicht hat (die einsame Höhe eines Vico immer ausgenommen), das Niveau, auf welchem sich damals in Deutschland Baumgarten befand. Über andere italienische Schriftsteller können wir ziemlich schnell hinweggehen, wie über Quadrio (1739), den Verfasser der ersten großen Enzyklopädie der Gesamtliteratur, der die Poesie als „die Wissenschaft der menschlichen und göttlichen Dinge, wenn sie dem Volk in Bildern, in gebundenen Worten mitgeteilt wird", definierte;[2]) oder über Francesco Maria Zanotti (1768), der sie „die Kunst, Verse zum Zweck des Ergötzens zu machen", nannte:[3]) zwei Definitionen, von denen die eine eines mittelalterlichen Kompilators von „Tresors" und die andere eines nicht minder mittelalterlichen Verfassers von Vorschriften für die „rhythmischen Künste" würdig gewesen wäre. Eine ernste Arbeit über ästhetische Fragen erschien erst wieder mit Melchiorre Cesarotti.

M. Cesarotti

Cesarotti wendete die Aufmerksamkeit wieder auf die Volksdichtung und auf die primitive Poesie; er übersetzte Ossian und fügte erläuternde Abhandlungen hinzu; er erforschte altspanische Dichtungen und Volkslieder, und selbst die mexikanischen und lappländischen; er studierte die hebräische Poesie, und den größten Teil seines Lebens verbrachte er mit den homerischen Gedichten; er untersuchte alles, was die Kritik über sie zu sagen gewußt und noch sagte, und kam hierbei öfters zu den gleichen Resultaten wie Vico, dessen Anschauungen er erörterte. Überdies beschäftigte sich Cesarotti mit dem Ursprung der Poesie, mit dem Genuß an der Tragödie, mit dem Geschmack, mit dem Schönen, mit der Beredsamkeit, mit dem

[1]) Ebd. I, S. 43.

[2]) Fr. Sav. Quadrio, Della storia e della ragione d'ogni poesia, Bologna 1739, Bd. I, T. I, Kap. 1.

[3]) Fr. M. Zanotti, Dell' arte poetica, ragionamenti cinque, Bologna 1768.

Stil, kurz man kann sagen mit allen Fragen, die sich bis dahin auf dem Gebiet der Ästhetik ergeben hatten.[1]) Wie ein Echo Vicos klingt es, wenn er von La Motte sagt, daß er „wohl die Logik beherrschte, aber nicht wußte, daß die Logik der Poesie von der gewöhnlichen Logik sehr verschieden ist; daß er viel Geist hatte, aber nichts anderes gekannt als den Geist, und daß er nicht zu ahnen schien, welch eine Kluft noch zwischen einer verständigen Prosa und der Poesie liege. Der wahre Homer mit seinen angenehmen Fehlern wird stets willkommener sein, als La Mottes verbesserter Homer mit seiner kalten und affektierten Tugend".[2]) Cesarotti entwarf (1762) ein großes historisch-theoretisches Werk, in dessen erstem Teil „von der Annahme ausgegangen werden sollte, daß es weder eine Poesie, noch eine Poetik gäbe und nun untersucht werden sollte, auf welchen Wegen ein erleuchteter Denker zur Möglichkeit solch einer Kunst kommen könnte, und wie er sie auf gleiche Weise vervollkommnen würde: jeder müßte sehen, daß die Poesie sozusagen unter der Hand entstehe und wachse und könnte sich von der Wahrheit der aufgestellten Grundsätze durch das Zeugnis seines eigenen inneren Gefühls versichern". Obgleich er zu seiner Zeit in Italien als der Mann gefeiert wurde, der „mit der reinsten Fackel der Philosophie die innersten Gemächer der Poesie und der Redekunst erhellt hatte",[3]) scheint der vortreffliche Literat und sprunghafte Philosoph doch tiefe und originale Lösungen nicht gefunden zu haben. „Die Poesie," definiert er (1797), „ist die Kunst, die Natur vermittelst malerischer, belebter, bilderreicher und harmonischer Redeweise darzustellen und zu vervollkommnen."[4])

Bettinelli; Pagano

Der philosophische Hang des 18. Jahrhunderts ließ die Ideen der alten Traktatschreiber nicht mehr erträglich scheinen: Arteaga lobte an Cesarotti „jenen feinen Takt, jene unparteiische Kritik, jenen denkenden und prüfenden Geist, der nicht aus den kärglichen Bächlein eines Speroni, eines Castelvetro, eines Casa, eines Bembo, sondern aus den unerschöpf-

[1]) Su Ossian Opere Bd. II—V, su Omero, Bd. VI—X. Saggio sopra il dilet to della tragedia, Bd. XXIX, S. 117—167, Saggio sul Bello, Bd. XXX, S. 13—70; sulla Filosofia del gusto, Bd. I, sull' eloquenza, lezioni, Bd. XXXI.

[2]) Opere Bd. XL, S. 49.

[3]) Brief Cornianis an Cesarotti v. 21. Nov. 1790, Opere Buch XXXVII, S. 146.

[4]) Saggio sopra le istituzioni scolastiche, private e publiche, 1797 (Opere Bd. XXIX, S. 1—116).

lichen und tiefen Quellen eines Montesquieu, eines Hume, eines Voltaire, eines Alembert und anderer Schriftsteller von ähnlichem Guß geschöpft".[1]) Als Bettinelli an einem Buch über den Enthusiasmus arbeitete, schrieb ihm Paradisi seine Erwartung „einer metaphysischen Geschichte des Enthusiasmus, die uns alle Poetiken ersetzen wird, die wir verbrennen sollten", und durch die „Castelvetro, Minturno und jener gräßliche Mensch Quadrio würden zur Makulatur werden".[2]) Das Buch Bettinellis (1769) enthält lebhafte und beredte Schilderungen der dichterischen Psychologie des „poetischen Enthusiasmus", bei dem er sechs Grade: Erhebung, Vision, Hingerissenheit, Neuheit und Staunen, Leidenschaft und Verzückung unterscheidet, ohne jedoch über die bloße Empirie hinaus zu kommen. Auch Mario Pagano kam in seinen beiden Aufsätzen über „den Geschmack und die schönen Künste" und „über den Ursprung und das Wesen der Poesie" (1783 und 1785) nicht über sie hinaus, obgleich er in ihnen sonderbarerweise einige Ideen Vicos mit dem zu seiner Zeit geläufigen Sensualismus verband. Das theoretische und phantastische Moment und der sinnliche Genuß werden gleichsam zwei historische Perioden der Kunst. „In ihrer Wiege sind die schönen Künste mehr auf eine wahre Nachahmung der Natur als auf Anmut und Freude gerichtet. Ihre ersten Schritte streben mehr nach dem Ausdruck als nach der Anmut ... In den ältesten Poesien bis zu den Gesängen der Barbaren herrscht ein lebhaftes Pathos; die Leidenschaften sind darin natürlich ausgedrückt und selbst im Klang der Worte vernimmt man den Ausdruck der Dinge." Aber „die Epoche der Vollkommenheit wird dann erreicht, wenn die wahre und genaue Nachahmung der Natur sich mit vollkommener Schönheit, Einklang und Harmonie verbindet", wenn „der Geschmack verfeinert und die Gesellschaft zu einer vollkommenen Kultur gelangt ist". Die schönen Künste „gehen nur um weniges dem Zeitalter der Philosophie, das heißt der vollkommenen Vollendung der Gesellschaft voraus"; ja manche Kunstform, wie die der Tragödie, kann der Philosophie nur nachfolgen, deren Hilfe sie nicht entbehren kann, da sie auf die „Reinigung der Sitten" gerichtet ist.[3])

---

[1]) Fr. M. Pagano, De' saggi politici, Neapel 1783—1785: Essay I, Anh. zu: „Sull' origini e natura della poesia"; Bd. II, Essay VI: „Del gusto e delle belle arti."

[2]) Brief vom 8. März 1764, Opere Buch XXXV, S. 202.

[3]) Saverio Bettinelli, Dell' entusiasmo nelle belle arti, 1769 (in Opere III), S. XI—XII.

Deutsche Aesthetiker — Baumgartens Nachfolger, G. F. Meier

In Deutschland wurde das Werk Baumgartens selbst in der folgenden Generation nicht vertieft, noch verbessert, kaum daß sich hie und da ein teilweiser Fortschritt wahrnehmen läßt. Ein treuer und begeisterter Schüler Baumgartens war Georg Friedrich Meier, der Baumgartens Kurse an der Universität in Frankfurt an der Oder gehört hatte und schon im Jahre 1746 ins Feld zog, um die Meditationes gegen jene Kritik Quistorps zu verteidigen, auf die der Meister zu erwidern verschmäht hatte.[1]) Im Jahre 1748, noch ehe die „Ästhetik" erschienen war, gab er den ersten Band seiner „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften"[2]) heraus, auf die im Jahre 1749 und 1750 der zweite und dritte Band folgten, eine vollständige Darstellung der Lehre Baumgartens in drei Teilen: erstens von der „ästhetischen Erfindungskunst" (Heuristik), zweitens die ästhetische Methode (Methodik), drittens die ästhetische Bezeichnungskunst (Semiotik); der erste Teil ist sehr lang, umfaßt zwei Bände und ist wieder in drei Abschnitte geteilt: von der „Schönheit der sinnlichen Erkenntnis" (Reichtum, Größe, Wahrscheinlichkeit, Lebhaftigkeit, Gewißheit, sinnliches Leben, schöner Geist); von den sinnlichen Vermögen (Aufmerksamkeit, Abstraktion, Sinne, Einbildungskraft, Witz, Scharfsinnigkeit, Gedächtnis, Kraft zu dichten, Geschmack, Vermögen vorherzusagen, Vermögen zu vermuten, Bezeichnungsvermögen, untere Begehrungskraft) und von den verschiedenen Arten der schönen Gedanken (ästhetische Begriffe, Urteile und Schlüsse). Das Werk wurde wiederholt gedruckt, und im Jahre 1757 erschien auch ein Auszug aus demselben.[3]) In mehreren seiner überaus zahlreichen Schriften kam Meier auf die ästhetische Frage zurück. Insbesondere in einem Bändchen „Betrachtungen über die ersten Grundsätze aller schönen Künste und Wissenschaften".[4]) — Wer hätte je eine größere Zärtlichkeit für die neu getaufte Wissenschaft gehabt als Meier? Er verteidigte sie gegen diejenigen, die ihre Möglichkeit und Nützlichkeit leugneten, sowie gegen diejenigen, die eines wie das andere zugaben, aber nicht ohne Grund bemerkten, daß die sogenannten Ästhetiken nichts anderes wären als Abhandlungen über Poetik und Rhetorik. Er parierte diese Anklagen, deren Richtigkeit er erkannte, mit der Bemerkung, es sei unmöglich, daß ein einziger Schriftsteller für die Einzelheiten der verschiedenen Künste

[1]) S. o. S. 211.

[2]) Halle 1748—1750.

[3]) Auszug aus den Anfangsgründen usw., ebd. 1758.

[4]) Ebd. 1757.

kompetent sein könnte; andere Mängel entschuldigte er damit, daß man von der Ästhetik als einer jungen Wissenschaft nicht jene Vollkommenheit erwarten könnte, die bloß den seit Jahrhunderten gepflegten Wissenschaften zukomme, und wieder an anderer Stelle erklärte er, daß es nicht seine Absicht sei, „einigen Feinden der Ästhetik entgegenzutreten, welche die wahre Beschaffenheit und den rechten Zweck derselben nicht einsehen können oder nicht einsehen wollen, und welche das selbstgemachte elende Bild von dieser Wissenschaft, so sie sich in den Kopf gesetzt haben, bei aller Gelegenheit angreifen und also mit sich selbst einen Streit führen", und endlich bemerkt er mit philosophischer Resignation, daß der Ästhetik das gleiche Schicksal widerfahre, wie allen anderen Wissenschaften: „im Anfange, wenn sie bekannt werden, finden sie viele Tadler und Verächter, welche ihrer aus Mangel der Einsichten und aus Vorurteilen spotten; hernach finden sich verständige Gelehrte genug, welche mit vereinigten Kräften sie bearbeiten und zur gehörigen Vollkommenheit bringen".[1]) — Nach der Universität Halle, wo Meier lehrte, strömten alle diejenigen, die die neue Wissenschaft studieren wollten oder sonst nach ihr neugierig waren.

Konfusionen Meiers

„Ihr Haupturheber, ihr Erfinder" war, wie Meier zu verkünden nicht aufhörte, der „Herr Professor Baumgarten" gewesen; aber er sagte auch, „daß seine eigenen Anfangsgründe nicht etwa als eine einfache Übersetzung des Baumgartenschen Kollegiums zu betrachten wären."[2]) Wenn wir indessen Meier die Gaben eines geschickten Popularisierers und eine gewisse Leichtigkeit, Klarheit und Fülle im Schreiben zugestehen müssen, sowie auch eine gewisse polemische Schärfe, so kann man es doch auf der anderen Seite nicht ganz ungerecht finden, wenn die Gegner der neuen „Ästhetiker" von „Professor Baumgarten in Frankfurt und seinem Affen, dem Professor Meier in Halle", sprachen.[3]) Alle Fehler der Baumgartenschen Ästhetik erschienen bei ihm in klarerem Licht. Die wahren Schranken der niederen „Erkenntnisfähigkeit", die für das Gebiet der Poesie und der Kunst hingestellt wurden, entgehen ihm. Es ist interessant zu sehen, was er mitunter unter den Worten verworren

---

[1]) Vorr. zur 2. Aufl. 1768 des 2. Band. der Anfangsgründe u. Betrachtungen, § 1—2, 84.

[2]) Vorr. z. Band 1, vgl. § 5.

[3]) Stück aus einem Brief an Gottsched im Jahre 1747 bei Danzel, Gottsched, Seite 215.

(ästhetisch) und deutlich (logisch) versteht, sowie unter dem Satz, daß die Schönheit schwinde, wenn sie allzu deutlich gedacht werde. „Die Wangen einer schönen Person, auf welchen die Rosen mit einer jugendlichen Pracht blühen, sind schön, solange man sie mit bloßen Augen betrachtet. Man beschaue sie aber durch ein Vergrößerungsglas. Wo wird die Schönheit geblieben sein? Man wird es kaum glauben, daß eine ekelhafte Fläche, die mit einem groben Gewebe überzogen ist, die voller Berge und Täler ist, deren Schweißlöcher mit Unreinigkeit angefüllt sind und welche über und über mit Haaren bewachsen ist, der Sitz desjenigen Liebreizes sei, der die Herzen verwundet.“[1])

Ästhetisch falsch ist das, was die untere Fähigkeit nicht als wahr zu erkennen vermag: z. B. die Theorie, daß die Körper aus Monaden zusammengesetzt sind.[2]) Die Allgemeinbegriffe, soweit sie die untere Fähigkeit zu erfassen vermag, besitzen einen großen ästhetischen Reichtum, da sie unendliche Folgerungen und Einzelfälle in sich schließen.[3]) Gegenstand der ästhetischen Fähigkeit sind auch diejenigen Dinge, die entweder nicht deutlich gedacht werden können oder die deutlich zu denken den Ernst eines Philosophen kompromittieren würde; ein Kuß z. B. ist ein ganz guter Gegenstand für einen Dichter; aber was würde man von einem Philosophen sagen, der einen Kuß in methodisch-mathematischer Demonstration erläutern würde?[4]) Es muß noch gesagt werden, daß Meier in seine Ästhetik auch die ganze Lehre von der Beobachtung und vom Experiment einreiht, die ihm zu ihr zu gehören scheint, weil sie mit den Sinnen im Zusammenhang steht.[5]) Und er fügt auch noch die Lehre von den begehrenden Fähigkeiten hinzu, weil „zu einem ästhetischen Vortrage nicht nur ein schöner Geist, sondern auch ein edles Herz erfordert wird“.[6]) Manchmal kommt er der Wahrheit nahe, wie z. B. wenn er sagt, daß die logische Form die ästhetische voraussetzt und daß unsere ersten Begriffe lediglich Empfindungstatsachen seien, die erst die Logik klar und deutlich mache;[7]) oder wenn er die Allegorie für eine der schlechtesten Arten der schönen Gedanken erklärt.[8]) Aber andererseits haben nach seiner Ansicht

[1]) Anfangsgründe § 23.
[2]) Ebd. § 92.
[3]) Ebd. § 49.
[4]) Ebd. § 55.
[5]) Ebd. §§ 355—370.
[6]) Ebd. §§ 529—540.
[7]) Ebd. § 5.
[8]) Ebd. § 413.

die logischen Distinktionen und Definitionen, wenn ein schöner Geist auch nicht nach ihnen suchen dürfe, dennoch ihren großen Nutzen; ja sie sind unvermeidlich, weil sie das schöne Denken erst regulieren müssen. Sie sind wie das Skelett in einem Körper. Nur dürfen die allgemeinen ästhetischen Begriffe, die **notiones aestheticae universales**, nicht so streng beurteilt werden, wie die philosophischen, und man darf nicht dieselbe Genauigkeit von ihnen verlangen. Und weil die Begriffe allein ungefaßten Edelsteinen gleichen würden, so sind, um sie untereinander zu verbinden, auch ästhetische „Urteile" und „Schlüsse" nötig, deren Lehre dieselbe wäre wie die der Logik, nur von all dem entkleidet, was für den schönen Geist wenig oder gar nicht nützlich und speziell dem Philosophen eigen ist.[1]) — In den „Betrachtungen" im Jahre 1757 bekämpft er den Grundsatz der Nachahmung, der ihm einerseits zu allgemein und andererseits zu eng schien, weil die Kunst erstens nicht nur die natürlichen Dinge nachahme und zweitens auch gar nicht alle natürlichen Dinge nachahmen sollte, wie z. B. die unmoralischen — und er wiederholt den Lehrsatz, daß das ästhetische Prinzip in „der größtmöglichsten Schönheit der sinnlichen Erkenntnis" bestehe.[2]) Und er erhärtet ihn, indem er darauf aufmerksam macht, daß es ein Irrtum sei, sich diese sinnliche Erkenntnis als lediglich sinnlich und dunkel und ohne alles Licht der Vernunft und Deutlichkeit vorzustellen. Durchaus sinnlich ist z. B. die Erkenntnis des Süßen, des Bitteren, des Rohen usw. Es gibt aber auch noch eine andere Erkenntnis, die gleichzeitig sinnlich und intellektuell ist, gleichzeitig klar und dunkel, bei der beide Fähigkeiten mittätig sind, die niedere sowohl als auch die höhere. Wenn nun in dieser Erkenntnis die Intellektualität überwiegt, so hat man die Wissenschaft; wenn die Sensivität überwiegt, die Poesie. „Nach unserer Erklärung müssen die unteren Erkenntniskräfte alle einzelnen Materialien eines Gedichts herbei schaffen und alle größeren Teile desselben. Der Verstand und die Vernunft aber führen dabei die Aufsicht, damit diese Materialien dergestalt nebeneinander gestellt werden und aufeinander folgen, daß in ihrer Zusammenfügung Deutlichkeit und Ordnung angetroffen werde."[3])

Hier ein Untertauchen im Sensualismus, dort ein flüchtiges Aufschwingen zur Wahrheit, aber zumeist und im ganzen ein Sichanklammern an die alte mechanische Lehre vom schmückenden und erziehlichen Charakter

[1]) Ebd. §§ 541—670.

[2]) Betrachtungen § 20.

[3]) Ebd. § 21.

der Poesie: dies ist das Schauspiel, das uns die ästhetischen Schriften Meiers gewähren.

M. Mendelssohn und andere Baumgartenianer — Hochflut der Aesthetik

Ein anderer Baumgartenianer, Mendelssohn, der die Schönheit als „ein undeutliches Bild einer Vollkommenheit“ ansah, folgerte daraus mit Recht (1755), daß Gott keine Empfindung für die Schönheit haben könnte, da diese ein Phänomen der menschlichen Unvollkommenheit sei. Eine Quelle der Lust liegt seiner Ansicht nach in den Sinnen, in einem veredelten Zustand unseres Körpers, eine zweite, die ästhetische Erscheinung der „sinnlichen Schönheit“, das heißt des „Einerlei im Mannigfaltigen“, und eine dritte die „Vollkommenheit“ oder „Einhelligkeit des Mannigfaltigen“.[1]) Auch er verwarf den Deus ex machina des Hutcheson. Das sinnlich Schöne, also jene Vollkommenheit, die von den Sinnen wahrgenommen werden kann, ist unabhängig davon, ob der dargestellte Gegenstand in der Natur schön oder häßlich, gut oder schlecht sei. Es genügt, daß er uns nicht gleichgültig sei. Daher schloß sich Mendelssohn der Definition Baumgartens an, daß „das Gedicht eine sinnlich vollkommene Rede sei“.[2]) Elias Schlegel (1742) nahm den Begriff der Nachahmung wieder auf, die aber nicht steril sein dürfe, bis zu dem Maß, daß sie ein Abdruck scheinen könnte, der der Natur ähnlich, aber nicht gleich sein soll; und er erklärt für den Hauptzweck der Poesie den Genuß, für einen Nebenzweck die Belehrung.[3]) Die Abhandlungen über Ästhetik, Universitätsvorlesungen oder leichte Bändchen für das gebildete Publikum, Theorien der schönen Künste und Wissenschaften, Handbücher, Entwürfe, Anfangsgründe, Einleitungen, Vorlesungen, Essays und Betrachtungen über den Geschmack häuften sich ununterbrochen in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wir haben mindestens dreißig umfangreiche und weitläufige Abhandlungen und mehrere Dutzend kleinerer Schriften. Von den protestantischen Universitäten Deutschlands verbreitete sich die neue Wissenschaft auch über die katholischen durch Riedel in Wien, Herwigh in Würzburg, Ladrone in Mainz, Jacobi in Freiburg,

[1]) Briefe über die Empfindung 1755. Brief II, V, XI.

[2]) Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste 1757, später unter dem Titel „Über die Hauptgrundsätze usw.“ 1761.

[3]) J. E. Schlegel, Von der Nachahmung 1742, vgl. Braitmaier, Gesch. der poet. Theorie I, 249 ff.

durch andere in Ingolstadt nach der Vertreibung der Jesuiten.[1]) Für die katholischen Schulen schrieb im Jahre 1790 jener berühmte Franziskanermönch Eulogius Schneider ein zierliches Bändchen über die ersten Grundsätze der schönen Künste,[2]) derselbe, der später den Orden verließ und in Straßburg zur Zeit des Konvents ein Schreckensregiment führte, um zuletzt auf der Guillotine zu enden. Die unaufhörliche Produktion dieser deutschen Ästhetiken und das Interesse, das sie beweisen, läßt sich nur mit der Fülle der Poetiken in Italien im 16. Jahrhundert nach dem Wiederaufblühen der aristotelischen Poetik vergleichen. In den Jahren 1771—1774 publizierte der Schweizer Sulzer eine große ästhetische Enzyklopädie unter dem Titel einer allgemeinen Theorie der schönen Künste in alphabetischer Ordnung und mit historischen Angaben in jedem Artikel. Besonders reichhaltig wurden diese Angaben in der zweiten Auflage, die im Jahre 1792 von dem preußischen Hauptmann außer Diensten Herrn von Blankenburg besorgt wurde.[3]) Und im Jahre 1799 versuchte ein gewisser J. Koller einen ersten Entwurf der Geschichte der Ästhetik,[4]) in dem er bereits mit Recht bemerken konnte: „Es dürfte vielleicht dem patriotischen Jünglinge eine erfreuliche Bemerkung sein, wenn er findet, daß die Deutschen vor allen anderen Nationen in diesem Felde am meisten geleistet haben.“ [5])

Nur erwähnen wollen wir die Namen Riedel (1767), Faber (1767), Schütz (1776—1778), Schubart (1777—1781), Westenrieder (1777), Szerdahel (1779), König (1784), Gäng (1785), Meiners (1787), Schott (1789), Moritz (1788).[6])

Eberhardt; Eschenburg

Aus der Menge mag die „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften“ (1783) von Johann August Eberhardt hervorgehoben werden, dem Nachfolger Meiers auf dem Lehrstuhl zu Halle,[7]) und der „Entwurf

[1]) Koller, Entwurf, S. 108.

[2]) Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt und der schönen Schreibart insbesondere, Bonn 1790; vgl. Sulzer I, 55 und Koller, S. 55—56.

[3]) Siehe den bibliogr. Anh.

[4]) Entwurf zur Gesch. und Literatur der Ästhetik usw., Regensburg 1799; s. d. bibliogr. Anhang.

[5]) Koller a. a. O., Seite VII.

[6]) Notizen u. Auszüge b. Sulzer u. Koller a. a. O.

[7]) Halle 1783, neugedruckt 1789—1790.

einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften" (1783) von Johann Joachim Eschenburg, der zu den verbreitetsten Schulbüchern gehörte.[1]) Beide sind Baumgartenianer, die sich dem Sensualismus zuneigen: Eberhardt betrachtete unter anderem das Schöne als das, „was den schärfsten Sinnen wohltut", das heißt also dem Gesicht- und Gehörsinn.

G. G. Sulzer

Einige Beachtung verdient auch der schon erwähnte Sulzer, bei dem das Alte und das Neue unter den quasi romantischen Einflüssen der schweizerischen Schule und dem Utilitarismus und Moralismus der Zeit in sonderbarer Weise abwechseln. Für Sulzer ist Schönheit dort, wo Einheit, Mannigfaltigkeit, Ordnung ist. Das Werk des Künstlers liegt wesentlich in der Form, in der lebhaften Darstellung. Der Stoff liegt außerhalb der Kunst; aber ihn wohl zu wählen ist Pflicht des Vernünftigen und Weisen. Die Schönheit, die demgemäß dem Guten und dem Schlechten als Gewandung dient, ist nicht jene paradiesische und himmlische Schönheit, die nur durch die Vereinigung des Schönen, des Vollkommenen und des Guten entsteht und die uns mehr als Genuß, die uns eine wahre Wollust gewährt, die sich der Seele bemächtigt und sie glückselig macht. So die menschliche Gestalt, die, während sie das Auge durch die aus der Mannigfaltigkeit, dem Ebenmaß, der Ordnung der Teile entspringende Wohlgefälligkeit der Formen anlockt, zugleich auch die Phantasie und den Geist anregt, indem sie die Vorstellung einer inneren Vollkommenheit erweckt; so die Statue eines trefflichen Mannes, die Phidias gemeißelt, oder eine patriotische Rede Ciceros. Wenn die Wahrheit jenseits des Gebietes der Kunst liegt und der Philosophie angehört, so ist es doch die edelste Anwendung der Kunst, die wichtigsten Wahrheiten empfinden zu lassen, ihnen Kraft und Wirksamkeit zu geben. Und sie spielt sogar in der Kunst selbst eine Rolle als Wahrheit der Nachahmung oder der Darstellung. Sulzer wiederholt auch — und er ist nicht der letzte, der es wiederholt — daß Redner, Geschichtsschreiber und Dichter die Vermittler zwischen der philosophischen Forschung und dem Volke seien.[2])

---

[1]) Berlin 1783, neugedruckt 1789.

[2]) Allg. Theor. der schön. Künste, S. unter d. Worten „schön, Schönheit, Wahrheit, Werke des Geschmacks" usw.

C. H. Heidenreich

Auf eine bessere Tradition greift Carl Heinrich Heidenreich zurück (1790), der die Kunst „als die Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit definiert, indem er bemerkt, daß der Mensch als erkennendes Wesen den Trieb habe, die eigene Erkenntnis zu erweitern und unter seinesgleichen zu verbreiten, und als empfindendes Wesen den Trieb, seine Empfindungen darzustellen und mitzuteilen; daher kämen Wissenschaft und Kunst. Aber für Heidenreich ist der Erkenntniswert der Kunst keineswegs klar, so wenig klar, daß nach seiner Ansicht die Empfindungen von der Kunst dargestellt werden, entweder weil sie Lust erregen oder, wenn sie das nicht tun, weil sie für die sittlichen Zwecke der geselligen Menschen dienlich sein können: die Gegenstände der Empfindung, die die Kunst bilden, müßten eine innere Vortrefflichkeit und einen inneren Wert besitzen, sich nicht aufs einzelne Individuum, sondern auf das Individuum als vernunftbegabtes Wesen beziehen. Daher die Objektivität und Notwendigkeit der Kunst. Seine Ästhetik zerfällt in drei Teile gleich der Baumgarten-Meiers, in eine Theorie der Erfindung, in eine Methodik und in eine ars significandi.[1])

Johann Gottfried Herder

An Baumgarten knüpft auch Herder an. Von Baumgarten, „dem Aristoteles seiner Zeit", hat er die größte Meinung und verteidigt ihn warm gegen diejenigen, die von ihm als von einem elenden, trockenen Syllogistiker reden (1769). Er verachtete die spätere Ästhetik, in der er, wie schon bei Meier, nicht mit Unrecht „einen guten Teil wiedergekäuter Logik, das andere einen ästhetischen Flitterstaat von metaphorischen Benennungen, Gleichnissen, Beispielen und Lieblingssätzen" findet. „Oh, Ästhetik!" rief er emphatisch aus, „die fruchtbarste, schönste und in manchen Fällen neueste unter den abstrakten Wissenschaften, — in allen Künsten des Schönen haben dir Genies und Künstler, Weise und Dichter Blumen gestreuet — in welcher Höhle schläft der Jüngling meiner philosophischen Nation, der dich vollendet?"[2]) In endgültiger Weise wider-

---

[1]) Carl Heinrich Heidenreich, System der Ästh. Band 1. Leipzig 1790. S. bes. S. 149—154, 367—385, 385—392.

[2]) Kritische Wälder od. Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen, 4. Wald, 1769 (sämtl. Werke ed. B. Suphan, Berlin 1878, 4. Band, S. 19, 21, 27.

legte er den Versuch Baumgartens, eine **ars pulcre cogitandi** statt einer einfachen **scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans** zu konstruieren, und die Gewissenskrupel, daß die Ästhetik unter der Würde der Philosophie sei.[1]) Doch akzeptierte er die von Baumgarten aufgestellte grundlegende Definition der Poesie: **Oratio sensitiva perfecta:** ein Juwel von einer Definition, die beste, die je ausgedacht worden, die in die Tiefen der Sache dringt, das Prinzip der Poesie selbst berührt und den weitesten Ausblick auf die ganze Philosophie des Schönen eröffnet und die Poesie ihren Schwestern, den schönen Künsten, gleichsetzt.[2]) Herder erforschte, sowie Cesarotti es in Italien tat, aber in umfassenderer und scharfsinnigerer Weise, die primitive Poesie, schrieb über Ossian und die Gesänge der alten Völker, über Shakespeare (1773), über die volkstümlichen Liebeslieder (1778), über den Geist der hebräischen Poesie (1772), über die orientalische Poesie; bei diesen Studien hatte ihn der s e n s i t i v e Charakter der Poesie lebhaft beeindruckt. Sein Freund Hamann hatte (1763) die denkwürdigen Worte geschrieben, die einer „dignitá“ Vicos angehören könnten: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau älter als der Acker; Malerei — als Schrift; Gesang — als Deklamation; Gleichnisse — als Schlüsse; Tausch — als Handel. Ein tieferer Schlaf war die Ruhe unserer Urahnen, und ihre Bewegung ein taumelnder Tanz. Sieben Tage im Stillschweigen des Nachsinns und Erstaunens saßen sie und taten ihren Mund auf — zu geflügelten Sprüchen. Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit.“[3]) Und obgleich Herder, der Vico kannte und pries,[4]) ihn im Zusammenhang mit ästhetischen Fragen nicht zitiert, könnte man doch immerhin einen Einfluß des neapolitanischen Denkers auf die letzte Konsolidierung seiner Ideen vermuten. Wie dem auch sei, anstatt Vico zitiert er (1800) Du Bos, Goguet, Condillac und bemerkt, „der Anfang der menschlichen Rede in Tönen, Gebärden, im Ausdruck der Empfindungen und Gedanken durch Bilder und Zeichen konnte nichts anderes als eine Art roher Poesie sein und ists noch bei allen Naturvölkern der Erde“. Es war wohl nicht ein Reden mit Interpunktionen und mit einem deut-

---

[1]) Kritische Wälder a. a. O., S. 22—27.

[2]) Im Fragment von Baumgartens Denkart u. vgl. a. a. O., S. 182—183.

[3]) Aestetica in nuce in den Kreuzzügen des Philologen, Königsberg 1762; ed. F. Roth. Berlin 1881. II, S. 258—259; zitiert bei Herder XXII, 145.

[4]) S. o. S. 226.

lichen Bewußtsein der Silbe, wie wir es besitzen, die wir lesen und schreiben lernen, sondern eine silbenlose Melodie, aus der das primitive Epos hervorging. „Der Naturmensch schildert, was und wie er es sieht, lebendig, mächtig, ungeheuer; in der Unordnung oder Ordnung, als er es sah und hörte, gibt er's wieder. So ordnen nicht nur alle wilden Sprachen, sondern ungeachtet der großen Kultur, die sie erlangt hatten, auch die Sprachen der Griechen und Römer ihre Bilder. Wie sie die Sinne geben, zählt sie uns der Dichter zu, insonderheit Homer, der in diesem Punkt, dem Kommen und Entweichen der Bilder, fast unerreichbar der Natur folgt. Ansichten schildert seine Erzählung, Zug auf Zug, Szene auf Szene; so auch Menschen, leibhaft, wie sie dastehen, wie sie sprechen und handeln.“ Später sonderte sich von der Epik das ab, was Geschichte heißt; da die Epik „nicht etwa bloß, was geschehen war, flach her erzählte, sondern es ganz, wie es geschehen sei, wie es im gegebenen Zusammenhang nicht anders habe geschehen können, leib- und geisthaft darstellen wollte“, weshalb die Poesie auch philosophischer ist als die Geschichte. „Und daß die Poesie für uns eine Unterhaltung sei, mag hingehen, aber daß der Dichter sie als bloßes Spiel oder Unterhaltung ersonnen, ist entschieden zu leugnen.“ „Homers Götter waren seiner Welt so wesentlich und unentbehrlich, als der Körperwelt die Kräfte der Bewegung. Ohne die Entschlüsse und Wirkungen des Olympus geschähe nichts auf seiner Erde, was und wie es dem Dichter geschehen sollte. Homers Zauberinsel im westlichen Meer gehört auf die Karte der Wanderungen seines Helden so notwendig, als sie damals auf der Weltkarte stand; dem Zweck seines Gesanges unentbehrlich. So dem ernsten Dante seine Himmels- und Höllenkreise.“ Die Kunst ist formbildend, sie bändigt, ordnet und lenkt die Phantasie und alle Kräfte des Menschen; aber „früher noch, indem sie Formen der Götter und Helden schuf, reinigte sie die wilden Vorstellungen und gangbare Märchen des Volks von Himmelsstürmern, Titanen, Ungeheuern, Gorgonen. Sie zwang die ausgelassene Phantasie unwissender Menschen, die nirgend ein Ende findet, unter Gesetz, in Grenzen.“ [1])

Trotz diesen Erkenntnissen, die denen, die Vico im Anfang des Jahrhunderts niedergelegt, so ähnlich sind, bleibt Herder in philosophischer Hinsicht hinter seinem großen Vorgänger zurück und kommt in seinen Schlußfolgerungen nicht über Baumgarten hinaus. Er ist

---

[1]) Kaligone 1800, Werke XXII, 145—150.

ganz erfüllt vom Leibnizschen Gesetz der Kontinuität: das Angenehme, das Wahre, das Schöne, das Gute sind eine einheitliche Erscheinung; das sinnlich Angenehme ist „eine Mitteilung des Wahren und Guten, sofern es dieser Sinn fassen konnte; die Empfindung der Lust und Unlust dabei war nichts anderes, als eben das Gefühl des Wahren und Guten, daß der Zweck des dienenden Organs, nämlich die Erhaltung unseres Wohlseins, die Abwehrung unseres Schadens erreicht sei".[1])

Die schönen Künste und Wissenschaften sind alle bildend, daher die Bezeichnung „humaniora", die man für sie hat, sowie das griechische „καλόν", das römische „pulcrum", die „galanten" Künste der Ritterzeit „les belles lettres et les beaux arts" der Franzosen. Eine Gruppe, die Gymnastik, der Tanz und ähnliche bilden den Körper; eine zweite bildet die edlen Sinne der Menschheit, Auge, Ohr, Hand und Zunge; eine dritte wendet sich an den Verstand, an die Einbildungskraft und an die Vernunft; eine vierte an die Tendenzen und Neigungen des Menschen.[2]) Zur zweiten Gruppe gehören die Malerei, die Plastik, die Musik, zur dritten die Poesie. Darum wendet sich Herder gegen die, die oberflächliche Theorien der Künste schrieben und mit der Definition der Schönheit begannen, die ein zusammengesetzter und komplizierter Begriff ist. Die Theorie der schönen Künste zerfiel nach seiner Anschauung in drei Theorien, die sich gleichsam auf den Grundlagen selbst, nämlich Gesicht, Gehör und Gefühl, aufbauen, nämlich die Lehren der Malerei, der Musik und der Skulptur, also in eine Optik, eine Akustik und eine ästhetische Physiologie. „So sehr die Ästhetik von seiten der Psychologie und als subjektiv bearbeitet ist; von seiten der Gegenstände und ihrer schönen Sinnlichkeit ist sie noch wenig bearbeitet; und ohne diese kann doch nie eine fruchtbare Theorie des Schönen in allen Künsten überhaupt erscheinen."[3]) Der Geschmack ist nicht eine „allgemeine Grundkraft der Seele; er ist ein habituelles Anwenden unseres Urteils (des verstandesmäßigen Urteils) auf Gegenstände der Schönheit"; eine rasche Fähigkeit, die der Verstand sich erworben und deren Genuß Herder, von diesem Gesichtspunkt ausgehend, skizziert.[4]) Der Dichter ist Dichter nicht nur mit der Phantasie, sondern auch mit dem Verstand. „Der ganze neu erfundene barbarische Name Ästhetik," sagt er auch in einer Schrift aus

---

[1]) Kaligone, S. 34—55.
[2]) Ebd. S. 308—317.
[3]) Kritische Wälder a. a. O. IV, 47—127.

dem Jahre 1782, „ist ja nichts als ein Teil der Logik; was wir Geschmack nennen ist nichts als ein lebhaftes schnelles Urteil, was Wahrheit und Gründlichkeit nicht ausschließt, sondern voraussetzt und wesentlich fordert. Alle Lehrgedichte sind nichts als eine sinnlich gemachte Philosophie; die Fabel Darstellung einer allgemeinen Lehre und Wahrheit in Gegenwart und Handlung ... Philosophie also, bildend d. i. menschlich vorgetragen und angewandt, ist nicht nur schöne Wissenschaft selbst, sondern Mutter des Schönen. Rhetorik und Poesie, was sie bildendes, nützliches, wahrhaft angenehmes haben, sind sie ihr schuldig.“ [1])

Philosophie der Sprache

Herder und Hamann gebührt das Verdienst, auch in die Philosophie der Linguistik gleichsam einen Hauch frischer Luft gebracht zu haben. Nach dem Impuls und dem Beispiel der Schriftsteller von Port-Royal hatte man seit dem Anfang des Jahrhunderts logische oder allgemeine Grammatiken verfaßt. „La grammaire générale,“ sagte die französische Enzyklopädie, „est la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues,“ [2]) und D'Alembert sprach von Grammatikern, die Genie, und Grammatikern, die nur Gedächtnis hätten, und teilte den ersten die Aufgabe zu, die Metaphysik der Grammatik zu schaffen; [3]) so wurden denn allgemeine Grammatiken geschrieben von Du Marsais, von De Beauzée und Condillac in Frankreich, von Harris in England und von vielen anderen. [4]) In welchem Verhältnis standen die allgemeine Grammatik und die besonderen Grammatiken zueinander? Wie nur konnten, wenn die Logik nur eine ist, die Sprachen so verschieden sein? Sollte die Mannigfaltigkeit der Sprachen vielleicht nur ihr fehlerhaftes Abweichen von der einzig mustergültigen sein? Oder wenn kein Fehler vorliegt, wie den

---

[1]) Vom Begriff der schön. Wissenschaften, insonderheit für die Jugend. 1782. Wke., Bd. XXX, S. 72.

[2]) Enzyklopädie, unter dem entspr. Schlagwort.

[3]) Eloge de Du Marsais 1756 (Einl. zu den Oeuvres de Du Marsais, Paris 1797) vol. I.

[4]) Du Marsais, Méthode raisonnée 1722, Traité des Tropes 1730, Traité de grammaire générale (in der Enzyklopädie); De Beauzée, Grammaire générale pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues, 1767; Condillac, Grammaire française, 1775; J. Harris, Hermes or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar, 1751.

Widerspruch erklären? Was ist und wie entstand die Sprache? Wenn die Sprache nicht wesentlich mit dem Denken verbunden ist, wie kommt es, daß es kein Denken außerhalb der Sprache gibt? „Si les hommes," sagte Jean Jacques Rousseau, „ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole;" und erschrocken über die Schwierigkeiten, die er erkannte, erklärte er sich überzeugt von der „impossibilité presque demontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humains." [1]) Diese Fragen kamen in Mode, und über Ursprung und Bildung der Sprache schrieben in Frankreich De Brosses, Court De Gébelin (1776), in England Burnet (Lord Monboddo), in Deutschland Süßmilch und Tiedemann, in Italien Cesarotti und manche andere, denen Vico nicht unbekannt war, obgleich sie sich seiner wenig zu bedienen wußten.[2])

Sie vermochten alle nicht, sich von der Vorstellung zu befreien, daß das Wort entweder eine natürliche und mechanische Erscheinung oder ein Zeichen sei, das dem Gedanken gleichsam aufgeklebt wird, während doch die Schwierigkeit, unter der sie sich wanden, nicht anders gelöst werden konnte, als durch Aufgabe des Begriffes des Zeichens überhaupt und die Entdeckung der aktiven und ausdruckschaffenden Phantasie, der Wortphantasie, der Sprache als Sprache der Anschauung und nicht des Geistes. Und wenigstens eine Annäherung an diese Lösung findet sich gerade in der enthusiastischen und bilderreichen Abhandlung aus dem Jahre 1770, mit der Herder das Thema vom Ursprung der Sprache, das die Berliner Akademie als Preisaufgabe gestellt hatte, beantwortete. Die Sprache, sagt er in dieser Schrift, ist die Reflexion oder Besonnenheit des Menschen. „Der Mensch beweiset Reflexion, wenn die Kraft seiner Seele so frei wirket, daß sie in dem ganzen Ozean von Empfindungen, der sie durch alle Sinnen durchrauschet, eine Welle, wenn ich so sagen darf, absondern, sie anhalten, die Aufmerksamkeit auf sie richten und sich bewußt sein kann, daß sie aufmerke. Er beweiset Reflexion, wenn er aus dem ganzen schwebenden

[1]) Discours . . . sur l'inégalité parmi les hommes, 1754.

[2]) De Brosses, Traité de la formation mécanique des langues, 1765; Court de Gobelin, Histoire naturelle de la parole, 1776; Monboddo, Origin and progress of langage, 1774; Süßmilch, Beweis, daß der Ursprung der menschlichen Sprache göttlich sei, 1776; Tiedemann, Ursprung der Sprache; Cesarotti, Saggio sulla filosofia delle lingue, 1785; (Opere vol. I); D. Colao Agata, Piano ovvero ricerche filosofiche sulle lingue, 1774; Soave, Ricerche intorno all' institutione naturale d'una società e d'una lingua, 1774.

Traum der Bilder, die seine Sinne vorbeistreichen, sich in ein Moment des Wachens sammeln, auf einem Bilde freiwillig verweilen, es in hellere ruhigere Obacht nehmen und sich Merkmale absondern kann, daß dies der Gegenstand und kein anderer sei. Er beweiset also Reflexion, wenn er nicht bloß alle Eigenschaften lebhaft oder klar erkennen, sondern eine oder mehrere als unterscheidende Eigenschaften bei sich anerkennen kann ..." Die menschliche Sprache entsprang nicht aus der „Organisation des Mundes ... denn auch der zeitlebens Stumme, war er Mensch, besann er sich: so lag Sprache in seiner Seele! Hier ist kein Geschrei der Empfindung: denn nicht eine atmende Maschine, sondern ein besinnendes Geschöpf erfand Sprache! Kein Prinzipium der Nachahmung in der Seele; die etwannige Nachahmung der Natur ist bloß ein Mittel zu einem und dem einzigen Zweck, der hier erklärt werden soll. Am wenigsten ists Einverständnis, willkürliche Konversation der Gesellschaft; der Wilde, der Einsame im Walde hätte Sprache für sich selbst erfinden müssen, hätte er sie auch nie geredet. Sie war Einverständnis seiner Seele mit sich, und ein so notwendiges Einverständnis, als der Mensch Mensch war." [1]) So beginnt die sprachliche Funktion nicht mehr als ein mechanischer oder willkürlicher oder erfundener Vorgang, sondern als eine Schöpfung und die erste Behauptung der menschlichen Aktivität aufgefaßt zu werden. Die Schrift Herders gibt noch kein klares Resultat, sie ist aber ein Ausschnitt und ein Vorgefühl, dem der Verfasser selbst in der Folge nicht immer völlige Gerechtigkeit widerfahren ließ. Hamann leugnet bei der Besprechung dieser Schrift des Freundes gleichfalls Erfindung und Willkür, betont die menschliche Freiheit und macht aus der Sprache etwas, was nicht der Mensch gebildet, sondern durch eine mystische „communicatio idiomatum" mit Gott gelernt hat.[2]) Auch dies war eine andere Art, anzudeuten, daß das Mysterium der Sprache sich nicht anders lösen lasse, als indem man es an die Spitze des Problems des Geistes setzte.

VII

Andere Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts: Batteux

Ein Mischmasch von widersprechenden Ideen findet sich bei anderen ästhetischen Schriftstellern des achtzehnten Jahrhunderts, die es trotzdem zu nicht wenig Ruhm und Wirkung brachten. Im Jahre 1746 sah ein

---

1) Abhandlung über den Ursprung der Sprache, 1772. Werke. Bd. 5, S. 34—38.

2) Steinthal, Ursprung der Sprache, S. 39—58.

Bändchen des Abbé Batteux das Licht, das den anziehenden Titel führte: „Die schönen Künste, auf ein einziges Prinzip zurückgeführt", und das einen Versuch darstellte, die mannigfachen Regeln der Traktatschreiber zu vereinheitlichen. Alle Regeln, sagte Batteux, sind gleichsam Zweige, die von einem einzigen Stamm ausgehen. Wer dieses einfache Prinzip inne hat, der wird daraus auch allmählich die einzelnen Regeln ableiten können, ohne sich den Kopf mit ihrer Menge zu verwirren, die die Geister nicht erhellt und nur leere Bedenken erzeugt. Zu dem Zweck läßt er außer Horaz und Boileau auch die Werke Rollins, Daciers, Le Bossus und D'Aubignacs Revue passieren; aber das Licht findet er nur bei Aristoteles in jenem Prinzip der Nachahmung, aus dem er bequeme und passende Anwendungen auf die Poesie, auf die Malerei, auf die Musik, auf die Kunst der Gebärde abzuleiten für möglich hielt. Allerdings wird die aristotelische Mimesis bei Batteux alsbald zur „Nachahmung der schönen Natur". Die Künste müssen „eine Auswahl der schönsten Dinge der Natur vornehmen, um daraus ein erlesenes Ganzes zu bilden, das vollkommener sein soll als die Natur selbst, ohne daß es deswegen aufhören darf, natürlich zu sein". Was ist nun diese größere Vollkommenheit, diese „schöne Natur"? Einmal identifiziert Batteux sie mit der Wahrheit, aber mit der möglichen Wahrheit, mit der schönen Wahrheit, die so dargestellt ist, „als ob sie wirklich existent wäre, und mit allen Vollkommenheiten, deren sie fähig ist". Er zitiert dafür das antike Beispiel der Helena des Zeuxis und das moderne des „Misanthrope" Molières. Ein ander Mal erklärt er, daß die „schöne Natur" diejenige sei, welche „tum ipsius naturae, tum nostrae convenit", das heißt, welche im besten Verhältnis zu unserer eigenen Vollkommenheit, zu unserem Vorteil und unserem Interesse steht und gleichzeitig in sich selbst vollkommen ist. Das Ziel der Nachahmung ist „zu erfreuen, zu bewegen, zu rühren, mit einem Wort: der Genuß". Darum muß die schöne Natur interessant sein und die Eigenschaften der Einheit, der Mannigfaltigkeit, der Symmetrie und der Proportionalität besitzen. Durch die künstlerische Nachahmung natürlich mißfälliger und tadelnswerter Dinge in Verlegenheit gebracht, hilft sich Batteux, wie bereits vor ihm Castelvetro, durch die Erklärung, daß das Unerfreuliche in der Nachahmung erfreue, weil die Nachahmung ja doch keine vollkommene und der Wirklichkeit völlig adäquate sei und dadurch die Abscheulichkeit des wirklichen Gegenstandes verliere. Aus der Lust leitet er das zweite Ziel der Nützlichkeit ab. Wenn es das Ziel der Poesie ist, zu erfreuen, und zwar „zu erfreuen durch Er-

regung der Leidenschaften, so muß sie, um uns eine vollkommene und ungebrochene Lust zu gewähren, jene Leidenschaften erregen, die in Tätigkeit zu erhalten uns wichtig ist, und nicht jene, die der Weisheit und Tugend feindlich sind".[1])

Die Engländer — W. Hogarth

Es ist schwer, einen anmutigeren Blumenstrauß von Widersprüchen zusammenzustellen. Mit Batteux wetteifern die englischen Denker, oder besser die englischen Autoren, die über Ästhetik plaudern, oder vielmehr de omnibus rebus, unter denen sie gelegentlich auch ästhetische Bemerkungen anbringen. Ja, sie übertreffen ihn noch. Der Maler Hogarth, der bei Lomazzo gewisse dem Michelangelo zugeschriebene Aussprüche über die Schönheit der Gestalt gelesen hatte, geriet auf den Einfall, die Behauptung aufzustellen, daß die bildenden Künste von einem eigenen und einzigen Prinzip beherrscht seien, das darin bestünde, daß all ihre Formen sich einer bestimmten Linie nähern und nach ihr richten müssen.[2]) Im Jahre 1745 veröffentlichte er eine Sammlung seiner Stiche und auf dem Titelblatt eine Figur, die auf einer kleinen Tafel eine Schlangenlinie darstellte, mit der Unterschrift „die Linie der Schönheit"; mit diesem hieroglyphischen Zeichen erregte er die allgemeine Neugier, die er sich dann in seinem Buch „die Analyse der Schönheit" (1753) zu befriedigen bemühte.[3]) Er bekämpfte darin den Irrtum, daß die Werke der Malerei nach ihrem Gegenstand und nach dem Grade der Nachahmung und nicht nach der Form zu beurteilen wären, die in der Kunst das allein wesentliche ist. Die Form entspringt aus „der Symmetrie, der Mannigfaltigkeit, der Einheitlichkeit, der Einfachheit, der Verwickelung und der Quantität, die alle zusammen wirken, um die Schönheit zu erzeugen, indem sie einander wechselseitig ergänzen und eine die andere einschränken, soweit das eben erforderlich ist".[4]) Aber plötzlich teilt er uns mit, daß es sich auch da noch um die Übereinstimmung mit der dargestellten Sache handle und daß „die Regelmäßigkeit, die Einheitlichkeit und die Symmetrie nur insoweit wohlgefällig sind, als sie die Idee der Übereinstimmung, der entsprechenden Beziehung zum Gegenstand hervorrufen".[5])

---

[1]) Les beaux arts reduits à un même principe, Paris 1746; s. bes. Teil I, Kap. 3, Teil II, Kap. 4, 5, Teil III, Kap. 3.

[2]) S. o. S. 105.

[3]) Analysis of Beauty, London 1753. Ital. Übers., Livorno 1761.

[4]) Ebd. S. 47.

[5]) Ebd. S. 57.

Und an einer späteren Stelle erfährt man, daß „es unter all den mannigfaltigen Wellenlinien, die sich denken lassen, nur eine einzige gäbe, die in Wahrheit den Namen einer ‚Linie der Schönheit‘ verdiene und eine einzige genau bestimmbare Schlangenlinie, die die ‚Linie der Anmut‘ genannt werde“.[1]) Und es wird auch gesagt, daß die Verwirrung der Linien schön sei, weil „der tätige Geist stets die Neigung empfände, beschäftigt zu werden“ und es dem Auge wohltue, gleichsam auf die Jagd geführt zu werden.[2]) Die gerade Linie ist nicht schön: das Schwein, der Bär, die Spinne, die Kröte sind häßlich, weil ihnen die Wellenlinie fehlt.[3]) Die Antiken haben sehr viel Scharfsinn in der Behandlung und Gruppierung der Linien gezeigt, „indem sie von der genauen Linie der Anmut nur in manchen Teilen abwichen, wo der Charakter oder die Aktion es erforderte“.[4])

E. Burke

In ähnlichem Schwanken zwischen dem Prinzip der Nachahmung und den anderen heterogenen oder eingebildeten Prinzipien bemerkt Edmund Burke in seinen „Forschungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen“ (1756), daß „die natürlichen Eigenschaften eines Gegenstandes der Einbildungskraft Lust oder Pein gewähren, diese aber überdies noch Lust an der Nachahmung empfinde, und zwar der Ähnlichkeit halber, die die Nachahmung mit dem Urbild hat. Lediglich aus diesen zwei Ursachen entsteht meines Erachtens aller Genuß der Einbildungskraft“.[5]) Auf die zweite dieser Ursachen geht er weiter nicht im geringsten ein. Von den natürlichen Eigenschaften des sinnlich wahrnehmbaren schönen Gegenstandes spricht er ausführlich. Es sind „erstens die verhältnismäßige Kleinheit; zweitens die Glätte; drittens die verschiedene Richtung der Teile; viertens dürfen diese Teile nicht unter einem Winkel zueinander gelagert sein, sondern in bestimmter Weise muß einer in den anderen übergehen; fünftens der feine Bau ohne den geringsten Anschein der Kraftverwendung; sechstens lebhafte Farben, die dennoch nicht allzu grell und blendend sein dürfen; siebentens: wenn dennoch eine blendende Farbe dabei sein muß, so muß sie durch andere gemildert sein.

---

1) Ebd. S. 93.

2) Ebd. S. 61, 65.

3) Ebd. S. 91.

4) Ebd. S. 176.

5) Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1756 (ital. Übers., Mailand 1804); vgl. die einl. Abhandlung über den Geschmack.

Dies sind meines Erachtens die Eigenschaften, von denen die Schönheit abhängt und die durch Naturkraft wirken und der Laune und Wirrsal des verschiedenen Geschmacks minder unterworfen sind." [1]) Die Werke Hogarths und Burkes pflegt man klassische zu nennen. Und das sind sie auch, aber Klassiker der Verworrenheit.

H. Home

Auf einem etwas höheren Niveau stehen „die Elemente der Kritik" (1761) von Henry Home (Lord Kaimes), in denen nach den „wahren Prinzipien der schönen Künste" geforscht wird, um die Kritik in eine „systematische Wissenschaft" zu verwandeln. Und er wählt darum auch „den aufwärts führenden Weg der Tatsachen und des Experimentes". Home beschäftigt sich mit den Gefühlen, die die Gegenstände des Gesicht- und Gehörsinns erregen und die, wenn sie von keinem Verlangen begleitet sind, einfache Gefühle genannt werden (emotions, nicht passions). Diese Gefühle stehen in der Mitte zwischen den bloßen Sinnesempfindungen und zwischen den geistigen oder sittlichen Eindrücken und stehen daher mit beiden Kategorien im Zusammenhang. Auf sie führen die Lustgefühle der Schönheit zurück, die entweder Schönheit an sich ist oder eine Schönheit, die in der Beziehung liegt.[2]) Für die Schönheit an sich weiß Home keine andere Erklärung zu geben, als daß die Regelmäßigkeit, die Einfachheit, die Einheitlichkeit, das Ebenmaß, die Ordnung und die anderen wohlgefälligen Eigenschaften „von dem Schöpfer der Natur so angeordnet worden sind, daß sie unsere Glückseligkeit erhöhen, für die, wie sich aus klaren Anzeichen ergibt, er zu sorgen nicht verschmäht". Dieser Gedanke wird noch durch die Betrachtung bestätigt, daß „unser Geschmack für diese Qualitäten kein zufälliger, sondern ein allgemeiner und überall gleicher ist, weil er einen Teil unseres Wesens bildet". Man darf auch nicht vergessen, daß „die Regelmäßigkeit, die Einheitlichkeit, die Ordnung und die Einfachheit dazu beitragen, das Verständnis zu erleichtern, indem sie uns ermöglichen, uns deutlichere Bilder der Gegenstände zu machen, als man von jenen, denen diese Eigenschaften nicht zukommen, mit der größten Aufmerksamkeit sich machen könnte". Außerdem sind die richtigen Maßverhältnisse häufig mit einem nützlichen Zweck verbunden, „wie man es an den Tieren sieht, unter denen die in den besten Verhältnissen gebauten die stärksten und lebhaftesten sind; aller-

[1]) Ebd. III. Teil, 18. Abschnitt.

[2]) Elements of criticism 1761 (ed. Basel 1795) I. Einl. u. Kap. 1—8.

dings gibt es auch andere zahlreiche Beispiele, in welchen diese Verbindung nicht statt hat"; es scheint daher besser, „sich an jene letzte Ursache zu halten, die eben erwähnt worden, nämlich die Vermehrung unserer Glückseligkeit, die der Schöpfer der Natur gewollt".[1]) In den Essays Alexander Gerards „über den Geschmack" (1758) und „über das Genie" (1774) finden sich abwechselnd und je nach den verschiedenen Künsten, die er behandelt, die Prinzipien der „Assoziation", des „direkten Wohlgefallens", des „Ausdrucks" und schließlich sogar des „sittlichen Gefühls"; und Erklärungen gleicher Natur in dem Essay „über den Geschmack" Alisons (1792).

Eklektismus und Sensualismus — E. Platner

Werke solcher Art, denen es an jeder wissenschaftlichen Methode gebricht, sind unklassifizierbar, da ihre Autoren darin von einer Seite zur nächsten zwischen physiologischem Sensualismus und Moralismus hin- und herschwanken und von der Nachahmung der Natur zur Teleologie und transzendentalen Mystik übergehen, ohne daß sie sich der Unverträglichkeit dieser ganz verschiedenen Behauptungen bewußt würden; und man kann sie in einem ernsten Buch nicht ernstlich diskutieren. Da ist der offene Hedonismus des Deutschen Ernst Platner beinahe interessanter, der die Forschungen Hogarths über die Schönheitslinie auf seine Weise auffaßte und in den ästhetischen Vorgängen nur eine Fortsetzung und einen Widerhall der Geschlechtslust erblicken konnte. — Wo ist eine Schönheit, die nicht von der weiblichen Gestalt, dem Mittelpunkt aller Schönheit, herrühren würde? Die Wellenlinie ist schön, weil sie sich am Körper des Weibes findet; jene Bewegungen sind die eigentlich weiblichen Bewegungen; die Töne der Musik sind schön, wenn sie einer in den anderen übergehen; schön ist eine Dichtung, in der ein Gedanke den anderen anmutig umschlingt.[2]) — Der „Sensismus" à la Condillac zeigte sich vollkommen ohnmächtig, das ästhetische Schaffen überhaupt zu verstehen; und nicht besser gelang es dem Assoziationismus, der besonders durch das Werk David Humes befördert wurde.

Franz Hemsterhuis

Der Holländer Hemsterhuis (1769) sah in der Schönheit ein Phänomen, das aus dem Zusammentreffen der Sensibilität des Menschen,

---

[1]) Ebd. I, Kap. 3, S. 201, 202.

[2]) Neue Antropologie, Leipzig 1794, § 810 und die Vorlesungen über die Ästh., posthume Publikation 1836; vgl. Zimmermann a. a. O., S. 204.

die das Vielfältige vermittelt, mit dem inneren Sinn, der zur Einheit strebt, entsteht; demnach wäre das Schöne „das, was in der kürzesten Zeit die größte Zahl von Ideen gewährt“. Der Mensch, dem es verwehrt ist, zur letzten Einheit zu gelangen, findet im Schönen eine annähernde Einheit: daher der Genuß, den das Schöne gewährt, und der manche Ähnlichkeit mit der Wonne der Liebe hat. Diese Theorie Hemsterhuis', in der sich neben mystischen und sensualistischen Abschnitten manche richtige Bemerkung findet, wurde später zum Sentimentalismus Jacobis, für den sich in der Form des Schönen die Totalität des Wahren und Guten und das Übersinnliche der Seele selbst offenbart.[1])

Neuplatonismus und Mystik — Winckelmann

Der Platonismus oder vielmehr der Neuplatonismus wurde von dem Schöpfer der Geschichte der bildenden Künste, von Winckelmann, lebhaft erneuert (1764). Die Betrachtung der Werke der antiken Plastik mit jenem Eindruck mehr als menschlicher Erhabenheit und göttlicher Gleichgültigkeit — den sie um so leichter hervorrufen, je schwerer es ist, ihr ursprüngliches Leben und ihre genaue Bedeutung zu erfassen und wieder aufleben zu lassen — führte Winckelmann und andere dahin, eine Schönheit anzunehmen, die, vom siebenten Himmel herabgestiegen und geradewegs aus der göttlichen Idee strömend, sich in jenen Werken verkörpert hätte. Der Baumgartenianer Mendelssohn hatte Gott die Schönheit abgesprochen, der Neuplatoniker Winckelmann gab sie ihm zurück und legte sie ihm in den Schoß.

Die Schönheit und der Mangel an Bezeichnung

„Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforscht und bis zur Quelle der höchsten Schönheit zu gelangen gesucht, haben dasselbe in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfs mit dessen Absichten und der Teile unter sich und mit dem Ganzen desselben gesetzt. Da dieses aber gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welches die Menschheit kein fähiges Gefäß sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee menschlicher Schönheit geben, welche wir erhöhen,

[1]) Zimmermann a. a. O., S. 302—309; von Stein, Entstehung d. n. Ästh., S. 113.

je mehr wir uns über die Materie erhöhen können. Da ferner diese Vollkommenheit durch den Schöpfer allen Kreaturen in dem ihnen zukommenden Grade gegeben worden ist, ein jeder Begriff auf einer Ursache besteht, die außer in diesem Begriff in etwas anderem gesucht werden muß, so kann die Ursache der Schönheit nicht außer ihr, da sie in allen geschaffenen Dingen ist, gefunden werden. Eben daher und weil unsere Kenntnisse Vergleichungsbegriffe sind, die Schönheit aber mit nichts Höherem kann verglichen werden, rührt die Schwierigkeit einer allgemeinen und deutlichen Erklärung derselben." [1]) Aber die Erklärung der Schwierigkeit ist, „daß die höchste Schönheit in Gott ist". Der Begriff der menschlichen Schönheit wird um so vollkommener, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches nur der Begriff der Einheit und der Unteilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durch das Feuer gezogener Geist, welcher versucht, ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der im Verstande der Gottheit entworfenen vernünftigen ersten Kreatur. „Die Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen und in dieser Einheit mannigfaltig, eben dadurch aber sind sie harmonisch." [2]) Zu diesen charakteristischen Eigenschaften der höchsten Schönheit kommt noch jene der Unbezeichnung hinzu. Die höchste Schönheit kann nicht mit Punkten oder Linien dargestellt werden, die nicht jene sind, die allein die Schönheit begründen. Ihre Form ist „weder dieser oder jener bestimmten Person eigen, noch drückt sie einen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft aus, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen". „Nach diesen Begriffen," so schließt Winckelmann, „soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesünder gedacht wird, weil es von allen fremden Teilen geläutert ist." [3])

Diese Schönheit wahrzunehmen, bedarf es einer besonderen Fähigkeit, die sicherlich nicht in den Sinnen liegt; eher wird es der Intellekt sein, wie Winckelmann bisweilen sagt, oder geradezu, wie er an anderer Stelle sagt, ein „feiner innerer Sinn", frei von allen Tendenzen und Leiden-

---

[1]) Gesch. der Kunst des Altertums, 1764 (Werke, Stuttgart 1847, Band I, l. IV, Kap. II, § 21, S. 131.

[2]) Ebd. § 22, S. 131—132.

[3]) Ebd. § 23, S. 132.

schaften des Triebes, der Freundschaft, der Lust. Und da es sich darum handelt, ein gewisses immaterielles Etwas zu ergreifen, so darf es uns nicht wundernehmen, daß Winckelmann sich bemüht, die Farbe als ein allzu sinnliches Element, wo nicht ganz auszuschließen, so doch herabzusetzen, indem er sie nicht für ein konstituierendes Element der Schönheit, sondern bloß für ein sekundäres und mitwirkendes Element erklärt.[1]) Die wahre Schönheit ist die Form, worunter Linien und Umrisse zu verstehen sind: als ob Linien und Umrisse nicht ebenfalls durch die Sinne wahrgenommen würden und als ob sie dem Auge ohne irgend eine Farbe überhaupt erscheinen könnten.

Widersprüche und Kompromisse bei Winckelmann

Es ist das Schicksal des Irrtums, daß er sich, sobald er sich nicht einsiedlerisch in ein kurzes Aphorisma zurückzieht, in Widersprüche verwickeln muß, sowie er es versucht, unter den konkreten Tatsachen und Problemen, so gut es eben geht, zu leben. Und so sehr auch die „Geschichte“ Winckelmanns einen theoretischen Anstrich hatte, so bewegte sie sich dennoch zwischen historischen und konkreten Tatsachen, denen er die eben dargestellte Idee der höchsten Schönheit anpassen mußte. Daß er Linienumrisse gelten ließ, und wenn auch nur teilweise, und im zweiten Range auch die Farben, ist bereits ein Kompromiß. Ein anderes Kompromiß wird mit dem Prinzip des Ausdrucks geschlossen. „Da es in der menschlichen Natur keinen Mittelzustand zwischen Schmerz und Lust gibt,“ und da ein lebendes Wesen, das von diesen Empfindungen unberührt wäre, nicht denkbar ist, „so muß die menschliche Gestalt im Zustand der Handlung und der Leidenschaft dargestellt werden, und dies ist es, was man in der Kunst den Ausdruck nennt“; daher geht Winckelmann, nachdem er die Schönheit erledigt, zur Erörterung des Ausdrucks über.[1]) Ein drittes Kompromiß ist das zwischen der höchsten Schönheit, die eine unteilbare und unveränderliche ist, und den individuellen Schönheiten; Winckelmann zog dem weiblichen Körper den männlichen als vollkommeneren Ausdruck der höchsten Schönheit vor. Aber er konnte doch die Augen der unabweislichen Tatsache nicht verschließen, daß es auch schöne Frauenkörper, ja selbst schöne Tierkörper gibt.[2])

---

[1]) Ebd. § 19, S. 130—131.

[1]) Ebd. Buch IV, Kap. II, § 24.

[2]) Ebd. Buch V, Kap. II und VI.

A. R. Mengs

Der Freund und, man kann wohl sagen, der Mitarbeiter Winckelmanns war der Maler Rafael Mengs, der nicht weniger als sein archäologischer Landsmann von dem dringendsten Bedürfnis entbrannt war, zu entdecken, was das Schöne sei, dem sein Freund als Kritiker in den Werken anderer nachforschte, während er es als Künstler erzeugte. In Anbetracht — so schreibt Mengs in einem seiner Briefe (1778) — daß man über das eine der zwei grundlegenden Dinge, auf denen die Kunst des Malers beruht, nämlich die Nachahmung der Erscheinung, sehr viel geschrieben hat, während das zweite, die Wahl der schönsten Gegenstände, „von den Modernen kaum berührt worden ist, so daß wir ohne die griechischen Statuen in den Zeichenkünsten keine Ahnung davon hätten", „so las, erforschte und betrachtete ich alles, wovon ich dachte, daß es mir über diesen Stoff Licht geben könnte; aber ich war nie befriedigt, denn entweder war von schönen Dingen die Rede, oder von Eigenschaften, die Attribute der Schönheit sind, oder man wollte, wie man wohl zu sagen pflegt, das Dunkle durch das Dunkelste erklären, oder das Schöne ward mit dem Angenehmen verwechselt, so daß ich es schließlich unternehmen wollte, für mich selbst zu suchen, was denn diese Schönheit sei".[1])

Von seinen mannigfachen Schriften über das Thema erschien eine noch bei seinen Lebzeiten, auf das Drängen Winckelmanns und von diesem besorgt (1766), viele andere posthum (1780), und alle wurden wiederholt gedruckt und in verschiedene Sprachen übersetzt. „Ich treibe seit langer Zeit auf einem großen Meere," sagt er in der Schrift „Träume über die Schönheit", „ich suche die Erkenntnis des Schönen und finde mich immer weit von jedem Ufer und zweifelhaft, wohin ich meinen Lauf zu richten habe. Ich blicke um mich, und der Ausblick verfließt ins Unendliche des endlosen Stoffes."[2]) In der Tat scheint er nie zu einer Formel gelangt zu sein, die ihn befriedigt hätte, doch stimmen seine Ansichten im Wesen mit denen Winckelmanns überein. „Die Schönheit besteht in der Vollkommenheit der Malerei nach den Begriffen, welche wir uns davon machen. Da in Gott allein die Vollkommenheit anzutreffen ist, so macht auch die Schönheit eine Eigenschaft der Gottheit aus." Sie

---

[1]) Brief vom 2. Januar 1778 (Opere, Rom 1787, II, 355—356). Dieses Zitat ist aus dem Italienischen übersetzt.

[2]) Op. I, 206. Auch die Zitate aus dieser Schrift sind aus dem Italienischen übersetzt, da das deutsche Original mir nicht zugänglich war. Anm. d. Übers.

ist „die sichtbare Idee der Vollkommenheit und verhält sich zur Vollkommenheit wie der sichtbare Punkt zum mathematischen“. Unsere Ideen folgen aus der Bestimmung, die der Schöpfer den Dingen geben wollte, daher die Vielfältigkeit der Schönheit. Mengs sieht dieses Urbild der Dinge meist in der natürlichen Spezies; so „nennen wir denjenigen Stein, von dem wir den Begriff haben, daß er einfarbig sein soll, schlecht und häßlich, wenn er einige Flecken hat“ und umgekehrt; „ein Kind wäre häßlich, wenn es wie ein erwachsener Mensch gestaltet wäre. Ein Mann ist häßlich, wenn seine Bildung weiblich ist, und das Weib ebenfalls, wenn es einer Mannsperson gleicht.“ Sonderbarerweise sagt er aber auch: „So wie unter allen Steinen nur eine einzige Art vollkommen ist, nämlich der Diamant; unter allen Metallen nur das Gold; und unter allen lebenden Geschöpfen der Mensch das vollkommenste ist, ebenso findet sich auch in jedem Geschlecht ein großer Unterschied und die Vollkommenheit ist sehr selten.“[1]) In den „Träumen über die Schönheit“ betrachtet er diese als „eine mittlere Disposition, die einen Teil von Vollkommenheit und einen Teil Wohlgefälligkeit in sich schließt“ und so ein tertium quid bildet, das von beiden verschieden ist und einen Namen für sich verdient. Vier sind die Quellen der Malerkunst: die Schönheit, der Ausdruck („die Kunst, durch alle Arten von äußerlichen Merkmalen die Leidenschaften gehörig an den Tag zu legen“), die Wohlgefälligkeit nebst der Harmonie und das Kolorit; die erste ist bei den Alten zu finden, der zweite bei Raffael, die dritte bei Correggio, das vierte bei Tizian. Von dieser Künstlerkneipenempirik erhebt er sich nur, um zu deklamieren: „Ich fühle die Macht des Schönen, die mich treibt, o Leser, dir zu sagen, was ich fühle. Schön ist die ganze Natur und schön ist die Tugend; schön sind die Formen, die Proportionen; schön die Erscheinungen und schön auch die Bewegungen; schöner noch ist die Vernunft, und der erste Grund ist größer als alles!“[2])

G. E. Lessing

Ein Echo der Ideen Winckelmanns mit manchen Änderungen, vor allem mit minderer metaphysischer Resonanz, sind die Lessings (1766), des großen Erneuerers der Literatur und des nationalen Geistes im Deutschland seiner Zeit. „Der Endzweck der Kunst“ ist für Lessing „das Ver-

[1]) Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Malerei. I. T.: Von der Schönheit, C. I—IV. Hinterlassene Werke ed. Prange. Halle 1786. 3 Bd., S. 14—24.

[2]) Op. I, 197, 161, 206.

gnügen", und da das Vergnügen „entbehrlich" sei, so hielt er es für recht, daß der Gesetzgeber der Kunst nicht jene Freiheit lasse, ohne die die Wissenschaft nicht auskommen könne, weil sie die Wahrheit sucht, als etwas für den Geist Notwendiges. Die Malerei war für die Griechen „die Nachahmung schöner Körper" und muß es ihrem Wesen nach sein. „Der hellenische Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne und das Schöne niederer Gattungen war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werk entzücken. Er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst." [1]) Aus der Malerei ist alles auszuschließen, was mißfällig und ungestaltet ist. „Die Malerei als nachahmende Fertigkeit kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei als schöne Kunst will sie nicht ausdrücken; als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken." [2]) Wenn hingegen die Häßlichkeit vom Dichter nachgebildet werden kann, so ist es deshalb, weil sie in der „Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhört". „Was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als eine Ingredienz, um gewisse vermischte Empfindungen (das Lächerliche, das Schreckliche) hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß." [3]) In der Dramaturgie (1667) steht Lessing auf dem Boden der aristotelischen Poetik; es ist bekannt, daß er nicht bloß an die Regeln im allgemeinen glaubte, sondern die des Aristoteles geradezu für zweifellos hielt, wie die Lehrsätze des Euklid. Seine Polemik gegen die französischen Schriftsteller und Kritiker wird im Namen der Wahrscheinlichkeit geführt, die nicht historische Genauigkeit sein soll. Er faßte das Allgemeine gleichsam als einen Durchschnitt dessen, was sich in den Individuen darstellt, und die Katharsis als eine „Umwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten", indem er es als unzweifelhaft annahm, daß es Ziel aller

[1]) Laokoon II.
[2]) Ebd. XXIV.
[3]) Ebd. XXIII.

Poesie sein müsse, die Liebe zu Tugend einzuflößen.[1]) Ein Beispiel Winckelmanns ließ ihn in seiner Theorie der bildenden Kunst den Begriff der idealen Schönheit einführen. „Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei. Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung. Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt." Der Blumen- und Landschaftsmaler gehört nicht in die wahre Kunst. „Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil." Dennoch zog er den Landschaftsmaler „demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdruck und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdruck zu zeigen".[2]) Was das Ideal der körperlichen Schönheit betrifft, so „besteht es vornehmlich in dem Ideal der Form, doch auch mit in dem Ideale der Karnation und des permanenten Ausdrucks. Die bloße Kolorierung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal, weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes vorgesetzt hat."[3]) Und wenn er seine innerste Ansicht verrät, so zeigt er sich dem Kolorit überhaupt abgeneigt und findet in den Zeichnungen der Maler „einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit, die man in ihren Malereien vermißt", und er fragt, „ob wohl der bewundernswürdigste Koloriste uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann"? und „ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Ölarben zu malen, möchte gar nicht sein erfunden worden"?[4])

Die Vertreter der idealen Schönheit

Die „ideale Schönheit", wunderlich zusammengesetzt aus einer göttlichen Quintessenz und zarten Feder- und Pinselstrichen, dieser merkwürdige akademische Mystizismus, hatte Erfolg. Auch in Italien, wo Winckelmann und Mengs arbeiteten (mehrere ihrer Schriften verfaßten sie in italienischer Sprache), redete man viel davon unter Künstlern, Archäologen und Kunstliebhabern. Der Architekt Francesco Milizian behauptete,

[1]) Hamburgische Dramaturgie stellenw., bes. 11. 18. 24. 78. 89. Stück.
[2]) Laokoon, Nachlaß C. 8. Laok. ed. Blümner. Berlin 1880, S. 440—441.
[3]) Ebd. S. 399.
[4]) Ebd. S. 469.

den „Prinzipien Sulzers und Mengs'" zu folgen.[1]) Der Spanier D'Azara, der in Italien lebte, veröffentlichte die Werke Mengs' mit Anmerkungen und stellte auch seinerseits eine Definition der Schönheit als „der Verbindung des Vollkommenen und des Wohlgefälligen, die beide erkenntlich gemacht sind", auf;[2]) ein anderer Spanier, der Jesuit Arteaga, einer der vielen, die sich nach Italien geflüchtet hatten, schrieb über „die ideale Schönheit" (1789).[3]) Der Engländer Daniel Webb, der nach Italien gekommen war und Mengs kennen gelernt hatte, hörte ihn seine Ideen über das Schöne auseinandersetzen, bemächtigte sich ihrer und entwickelte sie in einem Buche.[4]) Aus seinem italienischen Kreise erhob sich (1764) eine erste Stimme der Opposition gegen die Lehre von der „idealen Schönheit" und ein Protest zugunsten des Charakteristischen als Prinzip der Kunst.

G. Spalletti und das Charakteristische

Anders, glaube ich, kann man das Werkchen Giuseppe Spallettis nicht betrachten, das unter dem Titel „Essay über die Schönheit" in Form eines Briefes an Mengs erschien, mit dem der Autor in „der Einsamkeit von Grottaferrata" über das Thema gesprochen hatte, und der ihn angeeifert hatte, seine Ideen schriftlich darzulegen.[5]) Die Polemik ist zwar nicht offen erklärt, aber in jeder Seite verborgen. „Die Wahrheit im allgemeinen, vom Künstler richtig wiedergegeben, ist der Gegenstand der Schönheit im allgemeinen. Wenn die Seele jene charakteristischen Eigenschaften wiederfindet, die dem, was darzustellen versucht wird, vollkommen entsprechen, dann hält sie das Werk für schön, selbst bei den Werken der Natur: wenn sie z. B. einen trefflich gebauten Mann sieht, der ein wunderbar schönes Frauengesicht hat, so daß sie in Zweifel gerät, ob sie den Gegenstand für einen Mann oder ein Weib erklären muß, so wird sie diesen Mann eher für häßlich erklären, weil die charakteristische Eigenschaft der Wahrheit fehlt. Und „das kann man von dem Schönen

[1]) Dell' arte de vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs, Venedig 1781.

[2]) D'Azara bei Mengs, Opere I, 168.

[3]) Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitacion, Madrid 1789.

[4]) Ricerche sulle bellezze della pittura (ital. Übers., Parma 1804); s. auch D'Azara, Vita del Mengs in Opere I, 27.

[5]) Saggio sopra la Bellezza, datiert Grottaferrata, 14. Juli 1764, anonym erschienen in Rom 1765.

n der Natur sagen; noch viel mehr gilt es vom Schönen in der Kunst. Der Genuß, den die Schönheit verursacht, ist ein geistiger Genuß, ist der Genuß an der Erkenntnis des Wahren; auch vor unangenehmen Dingen, die in charakteristischer Weise dargestellt sind, „genießt der Mensch die Erweiterung seiner Erkenntnisse"; dadurch, daß die Schönheit der Seele Ähnlichkeit, Ordnung, Ebenmaß, Harmonie und Mannigfaltigkeit gewährt, gewährt sie ihr ein geräumiges Feld, auf dem sie eine unendliche Reihe von Schlußfolgerungen aufbauen kann, und so denkend und schließend wird sie sich ihrer selbst erfreuen und sowohl an dem Gegenstand, der ihr den Anlaß zu solcher Freude gibt, als auch an der Empfindung der eigenen Vollkommenheit". Darum kann man das Schöne definieren als „jene dem beobachteten Gegenstand inhärente Gestaltung, die ihn uns mit unfehlbarer Charakteristik so darstellt, wie er selbst erscheinen muß".[1]) Weit besser als der falsche Tiefsinn Winckelmanns und Mengs' gefällt uns der gesunde Menschenverstand dieses unbekannten Spalletti, der die aristotelische Lehre gegen den wiedererstandenen Neuplatonismus vertrat.

Schönheit und Charakteristik: Hirt, Meyer, Goethe

Und es bedurfte einer guten Reihe von Jahren, bevor sich ein ähnlicher Protest auch in Deutschland erhob; es geschah nicht vor dem Jahre 1797, in welchem der Kunsthistoriker Aloys Hirt unter Berufung auf die antiken Denkmäler, die alle Formen auch des Gewöhnlichsten und Häßlichsten darstellen, die ideale Schönheit als Kunstprinzip leugnete. Desgleichen leugnete er das Prinzip der Abschwächung des Ausdrucks und seiner Unterordnung unter die ideale Schönheit, an deren Stelle er das einfache Prinzip des Charakteristischen setzte, das ebenso auf Götter und Helden, wie auf die Tiere anwendbar ist. Der Charakter ist jene Individualität, durch welche Form, Bewegung, Zeichen, Physiognomie und Ausdruck, Lokalfarben, Licht und Schatten und Helldunkel sich unterscheiden, und zwar in der Weise, in der es der gegebene Gegenstand verlangt.[2]) Ein anderer Kunsthistoriker, Heinrich Meyer, der von Winckelmann ausging und einen Weg des Kompromisses einschlug, ließ schließlich neben dem Ideal des Menschen und den Idealformen der verschiedenen Tiere auch ein Ideal der Bäume und der Landschaft zu und suchte einen Mittelweg,

---

[1]) Ebd. bes. §§ 3, 12, 15, 17, 19, 34.

[2]) Über das Kunst-Schöne in der Zeitschrift Die Horen, 1797, vgl. Hegel, Vorl. über Ästh. I, 24 und Zimmermann, Gesch. der Ästh., S. 356—357.

auf dem er Hirt entgegentreten wollte. Und Wolfgang Goethe, vergessend seiner Jugendzeit, in der er einen Hymnus auf die gotische Baukunst zu singen gewagt, suchte nun, insbesondere nach seiner italienischen Reise, ganz von Griechenland und Rom erfüllt (1798), gleichfalls einen Mittelweg zwischen der Schönheit und dem Ausdruck und gelangte zuletzt zur Anschauung, daß ein gewisser charakteristischer Inhalt dem Künstler eine Schönheitsform liefere, die er entwickeln und zu vollkommener Schönheit erheben müsse. Das Charakteristische wäre demnach nur der Ausgangspunkt, das Skelett oder Knochengerüst, und das Schöne das Resultat der künstlerischen Arbeit: man muß demnach vom Charakteristischen ausgehen, um zum Schönen zu gelangen.[1])

VIII

Imanuel Kant

Alle diese Schriftsteller, Winckelmann, sowie Mengs, Hume und Hogarth, Lessing und Goethe, waren, die Wahrheit zu sagen, keine Philosophen, noch waren es jene, die wie Meier Philosophen sein wollten oder jene, die zum mindesten mehr natürliche Anlage dazu hatten, wie Herder und Hamann. Um in der europäischen Geistesgeschichte nach Giambattista Vico wieder eine im höchsten Sinne spekulative Veranlagung zu finden, müssen wir bis zu Imanuel Kant schreiten, zu dem uns die Reihenfolge unserer Darstellung eben führt.

Kant und Vico

Daß Kant das Problem Vicos wieder aufnahm (wohl verstanden, nicht im Sinne historischer Abhängigkeit, sondern nur eines geistigen Zusammenhangs), das ist bereits von anderen bemerkt worden.[2]) Mit welchen Vorteilen und Nachteilen und zu welchen Entdeckungen er dabei gelangte, das im Zusammenhang zu untersuchen geht über den Rahmen unserer gegenwärtigen Aufgabe hinaus. Hier müssen wir uns auf das beschränken, was er auf dem speziellen Gebiet der Ästhetik hervorgebracht hat.

Und wir wollen die Schlüsse unserer Untersuchung vorausschicken und sogleich sagen, daß, wenn Kant für die Entwickelung des deutschen ästhe-

---

[1]) Goethe, Der Sammler und die Seinigen (Werke ed. Goedecke, Band XXX).

[2]) B. Spaventa, Prolus. e introd. alle lezioni di filosofia, Neapel 1862, S. 83—102; Scritti filosofici, ed. Gentile, S. 139—145, 303—307.

tischen Geistes die größte Bedeutung hatte, wenn sein Werk über Ästhetik zu jenen gehörte, die die größte Wirkung ausgeübt, und wenn in jenen Geschichten der Ästhetik, die vom deutschen Standpunkt geschrieben und die insofern verstümmelt sind, als ihnen fast die ganze Entwickelungsgeschichte des europäischen Geistes vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert fehlt, wenn in solchen Werken Kant als derjenige dargestellt werden kann, der das Problem der Ästhetik entdeckte oder löste oder wenigstens der Lösung nahe brachte: so wird doch das Urteil, das in einer umfassenden, vorurteilsfreien und allgemeinen Geschichte der Wissenschaft über ihn gefällt werden muß, in einer Geschichte, in der nicht der Erfolg der Bücher und der Einfluß der Völker berücksichtigt wird, sondern der innere Wert der Ideen, ein hiervon ziemlich verschiedenes sein. Wenn er Vico glich, was den Ernst und die Hartnäckigkeit anbelangt, mit der er über die ästhetischen Vorgänge nachdachte, und in einer glücklicheren Lage war als Vico, insofern er über ein reiches und mannigfaltiges Material vorhergehender Versuche und Erörterungen verfügte, so war er ihm doch wieder unähnlich und minder erfolgreich insofern, als er auf diesem Gebiet nicht nur nicht zur Wahrheit gelangte, sondern nicht einmal dazu gelangte, seine Gedanken in das notwendige System und in die notwendige Einheit zu bringen.

Gleichheit des Kunstbegriffs bei Kant und Baumgarten

Und in der Tat, welche Auffassung hatte Kant von der Kunst? Die Antwort wird vielleicht denen seltsam scheinen, die sich an die ausführliche und hartnäckige Polemik erinnern, die er gegen die Wolffische Schule und gegen den Begriff der Schönheit als einer undeutlich wahrgenommenen Vollkommenheit führt; aber die Auffassung, die Kant von der Kunst hatte, war im *wesentlichen die gleiche*, wie jene *Baumgartens und der Wolffischen Schule*. Sein Geist war in dieser Schule erzogen worden; auf Baumgarten hielt er allezeit große Stücke, und noch in der „Kritik der reinen Vernunft" nennt er ihn den „ausgezeichneten Forscher";[1]) bei seinen Universitätsvorlesungen über Metaphysik bediente er sich seines Textes, sowie er sich des Textes Meiers für seine Vorlesungen über Logik (Vernunftlehre) bediente. Schon daraus ergibt sich, daß Logik und Ästhetik oder Kunstlehre auch Kant als verwandte Disziplinen erschienen. So bezeichnet er sie denn auch in dem Programm seiner Vorlesungen von 1765,

---

[1]) „Kritik der reinen Vernunft" ed. Kirchmann I, 1, § 1, Anm.

in welchem er sich vornahm, in der Kritik der Vernunft „auch einen Blick auf die des Geschmacks“, das heißt der Ästhetik zu werfen, da die Gesetze der einen der anderen nützen und sie sich gegenseitig aufklären.

Kants „Vorlesungen“

In seinen Universitätsvorlesungen unterschied er zwischen ästhetischer Wahrheit und logischer Wahrheit, ganz wie Meier: Er zitierte sogar das Beispiel des schönen rosigen Mädchengesichts, das deutlich, das heißt in einem Mikroskop, gesehen aufhört schön zu sein.[1]) Er sagte, es sei ästhetisch wahr, daß der Mensch nach seinem Tode nicht wieder auferstehen könne, ob dies gleich der logischen und moralischen Wahrheit widerspreche. Es sei ästhetisch wahr, daß die Sonne sich im Meere bade, obgleich dies logisch und objektiv unwahr sei. In welchem Grade sich die logische Wahrheit mit der ästhetischen verbinden müsse, das hätte noch kein Gelehrter bestimmen können und auch nicht die größten Ästhetiker. Aber die logischen Begriffe müssen sich in ästhetische Formen kleiden, um zugänglich zu werden, und dieses Kleid wird nur in den Vernunftwissenschaften abgeworfen, die nach Tiefe streben. Die ästhetische Gewißheit ist eine subjektive; für sie genügt die Autorität, das heißt die Berufung auf die Meinung großer Menschen. Die ästhetische Vollkommenheit muß infolge unserer Schwäche, weil wir dermaßen ans Sinnliche gebunden sind, oft dazu beihelfen, uns die Gedanken klar zu machen. Dazu dienen die Beispiele und Bilder: die ästhetische Vollkommenheit ist ein Vehikel der logischen, der Geschmack ist dem Intellekt analog. Es gibt logische Wahrheiten, die keine ästhetischen Wahrheiten sind. Andererseits muß man aus der abstrakten Philosophie alle Ausrufungen und andere Gefühlserregungen verbannen, die der ästhetischen Wahrheit eigen sind. Die Poesie ist ein harmonisches Spiel von Gedanken und Empfindungen. Poesie und Beredsamkeit unterscheiden sich dadurch, daß in der ersteren sich die Gedanken nach den Empfindungen richten und in der Beredsamkeit das Gegenteil geschieht. Kant bemerkt gelegentlich in diesen Vorlesungen, daß die Poesie der Beredsamkeit vorausgeht, weil die Empfindungen vor den Gedanken kommen; und er weist (vielleicht unter Herders Einfluß) auf die orientalischen Völker hin, denen es an Begriffen fehlt und deren poetischen Werken es daher, so reich sie an Bildern sind, an der Idee der Einheit und an Geschmack gebricht. Dichtungen, die auf dem bloßen

---

[1]) S. oben Seite 236.

Spiel der Empfindungen beruhen, sind wohl möglich, gleich den Liebesdichtungen; die wahre Poesie verachtet diese Arbeiten, die sich um Empfindungen gruppieren, die jeder aus sich selbst hervorbringen kann. Die wahre Poesie muß die Tugend und die intellektuelle Wahrheit sinnlich wahrnehmbar machen, wie es Pope z. B. in seinem Essay über den Menschen getan, in dem er die Poesie durch die Vernunft zu beleben versucht hat. An einer anderen Stelle sagt er geradezu, daß die logische Vollkommenheit die Basis von allen übrigen und daß die ästhetische nur eine Verzierung der logischen sei. Von der letzteren dürfe man wohl einen Teil weglassen, um dem Publikum eine Konzession zu machen und populär zu werden; aber man dürfe sie nicht fälschen oder entstellen.[1])

Das ist reiner Baumgartenianismus. Aber man könnte einwenden, daß diese Vorlesungen ein Stadium darstellen, das in der geistigen Entwickelung Kants überwunden wurde, und daß sie nur seine exoterische Lehre enthalten, nicht die wirkliche und esoterische, die in der „Kritik der Urteilskraft“ niedergelegt ist (1790). Und um uns nicht in einen solchen Streit zu verlieren, wollen wir diese Schnitzel aus seinen Vorlesungen (die übrigens bisweilen viel Licht auf den Sinn mancher seiner Ausdrücke und Formeln werfen) beiseite lassen, wollen auch nicht erst untersuchen, welche Seiten und Stellen in der Kritik der Urteilskraft auf Baumgarten und Meier zurückzuführen sind; wer die Bücher dieser Wolffianer gelesen hat und dann zur Kritik der Urteilskraft übergeht, hat oft den Eindruck, die Umgebung nicht gewechselt zu haben. Aber gerade in der Kritik der Urteilskraft finden wir bei scharfer Untersuchung die klarste Bestätigung, daß Kant die Kunst stets in der gleichen Weise wie Baumgarten aufgefaßt, nämlich als *sinnliche und phantastische Bekleidung eines intellektuellen Begriffs*.

Die Kunst in der Kritik der Urteilskraft

Die Kunst ist für Kant nicht reine (freie) Schönheit, die keine Begriffe voraussetzt, sondern *anhängende, adhärente* Schönheit, die einen Begriff voraussetzt und an dem Begriff haftet.[2]) Sie ist das Werk des *Genies*, des Vermögens der Darstellung *ästhetischer* Ideen.

[1]) Stellen aus Kants Vorlesungen im Jahre 1764 und in den folgenden Jahren bei O. Schlapp. Kants Lehre vom Genie, insbesondere S. 17, 58, 59, 79, 93, 96, 131—134, 136—137, 222, 225, 231—232 usw.

[2]) „Kritik der Urteilskraft“, ed. Kirchmann § 16.

Die ästhetische Idee ist „eine einem gegebenen Begriff beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauch derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also viel Unnennbares zu einem Begriff hinzudenken läßt, davon das Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache als bloßem Buchstaben Geist verbindet". Das Genie hat demnach die Einbildungskraft und den Verstand zu konstitutiven Elementen. Es besteht „in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaften lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriff Ideen aufzufinden und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung als Begleitung eines Begriffs anderen mitgeteilt werden kann". Kein Begriff ist der ästhetischen Idee adäquat, sowie dem Begriff keine Darstellung der Einbildungskraft adäquat sein kann. Beispiele für solche ästhetische Attribute sind der Adler Jupiters mit dem Blitz in den Klauen und der Pfau der prächtigen Himmelskönigin. „Sie stellen nicht wie die logischen Attribute, was in unseren Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern etwas anderes dar, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in ihnen durch Worte bestimmten Begriffen ausdrücken kann, und geben eine ästhetische Idee, die jener Vernunftidee statt logischer Darstellung dient, eigentlich aber, um das Gemüt zu beleben, indem sie ihm die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet." Es gibt einen **modus logicus** und einen **modus aestheticus**, die eigenen Gedanken auszudrücken. Für den ersteren ist charakteristisch, daß er bestimmte Prinzipien befolgt, für den zweiten, daß er kein anderes Richtmaß hat, als das Gefühl der Einheit der Darstellung.[1]) Mit der Einbildungsbildungskraft, dem Verstand und dem Geist muß sich noch der Geschmack verbinden, der die Einbildungskraft dem Verstand anpaßt.[2]) Die Kunst kann daher auch das Häßliche in der Natur darstellen: die künstlerische Schönheit ist nicht „ein schönes Ding, sondern eine schöne Vorstellung von einem Dinge"; obgleich diese Darstellungen des Häßlichen ihre Schranken haben, je nach den Künsten (dies ist eine Reminiszenz aus Lessing und Winckelmann), und eine absolute Grenze im Ekelhaften

[1]) Kritik der Urteilskraft § 49.

[2]) Ebenda § 50.

und Widerlichen, das die Vorstellungen selbst vernichtet.[1]) Auch in der Natur gibt es eine adhärente Schönheit, für die das rein ästhetische Urteil nicht genügt, sondern auch ein Begriff nötig ist. Die Natur erscheint dann selbst als ein Kunstwerk, und zwar einer übermenschlichen Kunst: „das teleologische Urteil dient dem ästhetischen zur Grundlage und Bedingung." Wenn z. B. gesagt wird, „das ist ein schönes Weib", so will das in der Tat nichts anderes sagen, als: „die Natur stellt in ihrer Gestalt die Zwecke im weiblichen Bau schön vor"; so muß man dann noch über die bloße Form auf einen Begriff hinaus sehen, „damit der Gegenstand auf solche Art durch ein logisch bedingtes ästhetisches Urteil gedacht werde".[2]) Auf diese Weise bildet sich das Ideal der Schönheit der menschlichen Gestalt als der Ausdruck eines sittlichen Lebens.[3]) Daß es außerdem künstlerische Produkte ohne Begriffe gäbe, die den „freien Naturschönheiten", den Blumen und manchen Vögeln (Papagei, Kolibri, Paradiesvogel) vergleichbar sind, gibt Kant zu; die Konturenzeichnungen, das Laubwerk zu Einfassungen, schließlich die musikalischen Phantasien ohne Text stellen nichts vor, kein Objekt, das unter einen bestimmten Begriff zu fassen wäre, und sind daher unter die freien Schönheiten zu zählen.[4]) Aber hieße das nicht, sie aus der wahren und eigentlichen Kunst ausschließen, dem Werk des Genies, das nach Kant Einbildungskraft und Verstand verbinden sollte?

Die Phantasie im System Kants

Dies ist Baumgarten auf einen höheren Ton gestimmt, konzentrierter, ausgearbeiteter, mit mehr suggestiver Kraft, so daß es scheinen könnte, als sollte jeden Augenblick eine ganz andere Auffassung der Kunst daraus zum Vorschein kommen, aber es bleibt immer Baumgarten; aus jenem intellektualistischen Gitter wird nie herausgeschritten. Und wie wäre ein Herausschreiten auch möglich? Im Kantschen System, in seiner Philosophie des Geistes fehlt ein vollständiger Begriff der Phantasie. Man werfe einen Blick auf die Tabelle der geistigen Fähigkeiten, die dem Abschnitt vom Vermögen des Gemüts in der Kritik der Urteilskraft vorausgeht. Kant unterscheidet ein Erkenntnisvermögen, ein Gefühl der Lust und Unlust und ein Begehrungsvermögen; dem ersten entspricht der Verstand, dem zweiten

---

1) Ebenda § 48.
2) Ebenda § 48.
3) Ebenda § 17.
4) Ebenda § 16.

(die teleologische und ästhetische) Urteilskraft und dem dritten die Vernunft.[1]) Die Einbildungskraft gehört nicht zu den geistigen Vermögen, sie wird unter die Empfindungsvorgänge verwiesen. Er kennt ein Reproduzieren und ein Kombinieren, aber nicht die Einbildungskraft, die im eigentlichen Sinne produktiv ist, die Phantasie.[2]) Das Genie ist, wie wir gesehen haben, für ihn ein Zusammenwirken verschiedener Kräfte.

Die Form der Anschauung und die transzendentale Aesthetik

Und doch hatte Kant eine vage Ahnung davon, daß der Verstandestätigkeit ein Vorgang vorausgehen müsse, der nicht der einfache Empfindungsvorgang ist, sondern eine andere Tätigkeit, die wohl theoretisch, aber nicht intellektuell ist. Diese Tätigkeit begegnete ihm nicht, als er über die Kunst im engeren Sinne nachdachte, wohl aber, als er den Erkenntnisvorgang untersuchte. Er spricht von ihr nicht in der Kritik der Urteilskraft, sondern im ersten Abschnitt der Kritik der reinen Vernunft, im ersten Teil der transzendentalen Elementarlehre. Die Empfindungen, bemerkt er daselbst, können in den Geist nur eintreten, wenn dieser ihnen eine Form gibt. Diese Form, die nicht die rohe Materie der Empfindung ist, ist aber auch nicht das, was der Verstand hinzufügt (Begriff), es ist reine Intuition (Anschauung), es ist die Gesamtheit aller Prinzipien der Sinnlichkeit a priori. „Es muß also eine Wissenschaft geben, die den ersten Teil der transzendentalen Elementarlehre ausmacht, im Gegensatz derjenigen, welche die Prinzipien des reinen Denkens enthält und transzendentale Logik genannt wird.“ Und mit welchem Namen tauft er diese Wissenschaft? Er nennt sie gerade die transzendentale Ästhetik. Ja in einer Anmerkung nimmt er sogar diesen Namen für die von ihm angedeutete Wissenschaft ausdrücklich in Anspruch und verwirft, den bei den Deutschen eingebürgerten Gebrauch dieses Wortes für die „Kritik des Geschmacks zu verwenden, die niemals eine Wissenschaft werden kann“. So, sagt er, würden wir auch der Sprache und dem Sinn der Alten näher treten, bei denen die Einteilung der Erkenntnis in αἰσθητά und νοητά sehr berühmt war.[3])

---

[1]) Was die historische Entstehung dieser Dreiteilung anbelangt vgl. die Bemerkungen bei Schlapp a. a. O., S. 150—153.

[2]) Siehe auch Anthropologie ed. Kirchmann §§ 26—31; vergleiche Schlapp a. a. O., S. 296.

[3]) Kritik der reinen Vernunft, Buch I, § 1, Anm.

Nur verfällt Kant, nachdem er die Notwendigkeit einer Wissenschaft von der Form der Empfindungen oder von der reinen Anschauung, von der rein anschauenden Erkenntnis so scharf gefordert, wie uns scheint, in einen schweren Irrtum, eben weil er keine scharfe Vorstellung vom Wesen der ästhetischen Fähigkeit oder der Kunst, die die wahre, reine Anschauung ist, hatte. Die Form der Sinnlichkeit, die reine Anschauung, läßt sich für ihn auf die zwei Kategorien oder Funktionen des Raumes und der Zeit zurückführen. Aus dem Chaos der Empfindungen gelangt der Geist zur Ordnung der Empfindungen in Raum und Zeit.[1] Wir haben schon früher gesagt, daß Raum und Zeit als solche keine Kategorien oder Funktionen, sondern nachträgliche und komplizierte Bildungen sind.[2] Kant betrachtete als die Materie der Empfindung die Härte, die Undurchdringlichkeit, die Farbe usw.; aber der Geist sondert die Farbe und die Härte insoweit ab, als er den Empfindungen bereits eine Form gegeben hat. Die Empfindungen, soweit sie rohe Materie sind, stehen außerhalb des Geistes, sie sind eine Grenze. Farbe, Härte, Undurchdringlichkeit sind bereits geistige Arbeiten, ästhetische Tätigkeit in ihrer rudimentären Offenbarung. Die Phantasie als charakterisierende oder qualifizierende Kraft, welche die ästhetische Tätigkeit ist, hätte in der Kritik der reinen Vernunft die Stelle einnehmen sollen, die jetzt von der Abhandlung über Raum und Zeit eingenommen wird, und die wahre transzendentale Ästhetik bilden sollen, die ihrerseits den Prolog für die Logik bildet. Dann hätte Kant Leibniz und Baumgarten berichtigt und sich mit Vico getroffen.

Theorie der Schönheit — (bei Kant von der Kunst geschieden)

Seine so oft ausgesprochene Opposition gegen die Wolffische Schule betrifft nicht den Begriff der Kunst, sondern den der Schönheit, die in der Anschauung Kants von der ersteren scharf geschieden wird. Er verwarf vor allem die Bezeichnung der Empfindung als eine undeutliche Erkenntnis im Gegensatz zur intellektuellen Erkenntnis. Er betrachtete das mit gutem Recht als eine Verfälschung des Begriffs der Sinnlichkeit: ein Begriff, wie undeutlich er auch sein mag, bleibt immer Begriff, wenigstens der Keim eines Begriffes, und ist niemals eine An-

---

[1] Ebenda §§ 1—8.

[2] Theroretischer Teil, S. 6—8.

schauung.[1]) Aber er leugnet außerdem, daß die reine Schönheit einen Begriff enthielte und daher eine sinnlich wahrgenommene Vollkommenheit sein könnte. Diese Untersuchung ist mit der anderen über die Natur der Kunst in der Kritik der Urteilskraft verflochten und umfaßt sie und überwindet sie, ohne daß die zwei sich miteinander verschmelzen. Kant besaß die genaueste Kenntnis aller jener, die im achtzehnten Jahrhundert über das Schöne und über den Geschmack geschrieben, wie man aus seinen Vorlesungen erkennen kann, wo er sie alle zitiert und verwendet.[2]) Die meisten von diesen waren Sensualisten, insbesondere die Engländer; andere Intellektualisten; manche, wie wir gesehen haben, verfielen dem Mystizismus. Kant, der von Anfang an im ästhetischen Problem zum Sensualismus hinneigt, endigt zuletzt als Gegner der Sensualisten sowohl als der Intellektualisten. Diese Entwickelung ergibt sich aus seinen Betrachtungen über das Schöne und Erhabene (1764) mählig im Verlaufe seiner Vorlesungen; und die Kritik der Urteilskraft gibt ihr den definitiven Ausdruck.

Von den vier Momenten, wie er sie nennt, oder von den vier Determinierungen, die er vom Schönen gibt, sind die beiden negativen, die eine gegen die Sensualisten, die andere gegen die Intellektualisten gerichtet. „Schön ist, was ohne Interesse gefällt.“ „Schön ist, was ohne Begriff gefällt.“[3]) Auf diese Weise gelangt er dahin, die Existenz eines geistigen Gebietes zu behaupten, daß sich ebensosehr von der organischen Lust, als von der Tätigkeit des Nützlichen, des Wahren und des Guten unterscheidet. Aber dieses Gebiet ist, wie wir nun bereits wohl wissen, für ihn nicht das der Kunst, die sich vielmehr mit dem Begriff verbindet; es ist das Gebiet einer speziellen Gefühlstätigkeit, die er Urteilskraft nennt, und zwar speziell ästhetische Urteilskraft.

Mystische Züge in der Kantischen Schönheitslehre

Die anderen beiden Momente bestimmen es einigermaßen: „Schön ist, was die Form der Zweckmäßigkeit hat, ohne Vorstellung eines Zweckes.“ „Schön ist, was der Gegenstand eines allgemeinen Wohlgefallens ist.“[4]) Was ist das für ein geheimnisvolles Gebiet? Was ist dieses interesselose Wohlgefallen, das man vor reinen Farben, reinen Tönen und

[1]) Kritik der reinen Vernunft § 8 und Einleitung zum 2. Teil; vgl. Kritik der Urteilskraft § 15.

[2]) Siehe den Beweis bei Schlapp a. a. O., 403—404 und sonst stellenweise.

[3]) Kritik der Urteilskraft §§ 1—9.

[4]) Ebenda §§ 10—22.

vor den Blumen empfindet? Das man vor der adhärenten Schönheit empfindet, soweit sie sich eben von dem Begriff, dem sie anhängt, lösen läßt?

Unsere Antwort ist, daß dieses Gebiet nicht existiert; daß die angeführten Fälle entweder Fälle organischer Lustempfindung oder künstlerische Ausdruckserscheinungen sind. Aber Kant, der sich so entschlossen gegen die Sensualisten und gegen die Intellektualisten wendet, scheint nicht die gleiche kritische Strenge gegenüber jener neuplatonischen Strömung angewendet zu haben, die wir gleichfalls im achtzehnten Jahrhundert gefunden haben. Insbesondere die Ideen Winckelmanns mußten großen Eindruck auf ihn machen. In einem seiner Vorlesungskurse findet sich eine merkwürdige Unterscheidung zwischen Form und Materie: In der Musik ist die Melodie die Materie, die Harmonie die Form; bei einer Blume ist der Geruch die Materie, die Gestalt die Form.[1]) Und nicht sehr verschieden davon in der Kritik der Urteilskraft: „In der Malerei, Bildhauerkunst, ja in allen bildenden Künsten, in der Baukunst, Gartenkunst, sofern sie schöne Künste sind, ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß was durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung beliebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen. Vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die schöne Form veredelt.[2]) Indem er dieses Phantasma einer Schönheit verfolgt, die weder die künstlerische Schönheit ist noch die sinnliche Lustempfindung, die vom Ausdruck getrennt sein soll und ebenso getrennt von der Wollust, verliert er sich in unauflösliche Widersprüche, und wenig geneigt, wie er im allgemeinen war, sich von der Phantasie hinreißen zu lassen, — wie er auch einen Abscheu empfand vor den „poetischen Philosophen“ nach der Ar Herders,[3]) — so sagt er zugleich und sagt nicht, behauptet er und verwirft seine Behauptung sogleich wieder und umgibt die Schönheit mit einem Geheimnis, das in weiter nichts besteht, als in seiner eigenen individuellen Unsicherheit und darin, daß er in der Existenz einer Gefühlstätigkeit, die im Geiste seiner gesunden Philosophie einen logischen Widerspruch darstellte, zu keiner Klarheit gelangen konnte. „Notwendiges und all-

[1]) Schlapp a. a. O. § 78.

[2]) Kritik der Urteilskraft § 14.

[3]) Was sein Urteil über Herder betrifft, siehe Schlapp a. a. O., S. 320—327.

gemeines Wohlgefallen", „Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zweckes", solche Ausdrücke sind die Ausdrücke, die die Organisation dieses Widerspruches in Worten versuchen.

Um diesen Widerspruch zu lösen, ersinnt er folgendes: „das Geschmacksurteil gründet sich auf einem Begriff (eines Grundes überhaupt von der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urteilskraft), aus dem aber nichts in Ansehung des Objekts erkannt und bewiesen werden kann, weil er an sich unbestimmbar und zum Erkenntnis untauglich ist; so bekommt er durch eben denselben doch zugleich Gültigkeit für jedermann (bei jedem zwar als einzelnes die Anschauung unmittelbar begleitendes Urteil), weil der Bestimmungsgrund desselben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann." Die Schönheit ist daher das Symbol der Sittlichkeit. „Ein bestimmtes objektives Prinzip des Geschmacks, wonach die Urteile desselben geleitet, geprüft und erwiesen werden könnten, zu geben, ist schlechterdings unmöglich; denn es wäre alsdann kein Geschmacksurteil. Das subjektive Prinzip, nämlich die unbestimmte Idee des Übersinnlichen in uns, kann nur als der einzige Schlüssel der Enträtselung dieses uns selbst in seinen Quellen verborgenen Vermögens angezeigt, aber durch nichts weiter begreiflich gemacht werden." [1])

Diese Vorsicht kann uns so wenig wie alle anderen, durch die Kant hier seine Gedanken begrenzt, davon abhalten, eine mystische Tendenz bei ihm zu erkennen. Es ist ein Mystizismus ohne Flügel und ohne Enthusiasmus, der gleichsam wider Willen hier versucht wird, aber deswegen nicht minder verwirrend wirkt. Unter den vielen schlimmen Rückwirkungen, die die Tatsache, daß er das Wesen der ästhetischen Tätigkeit nicht recht erkannt hatte, auf seine Philosophie hatte, war auch diese: daß diese Verkennung ihn wiederholt dazu führte, doppelt, ja dreifach zu sehen. Die Ästhetik, die ihm in ihrer wahren Natur verborgen blieb, ließ ihn die reinen Kategorien des Raumes und der Zeit als transzendentale Ästhetik erfinden, ließ ihn die Theorie der phantastischen Verschönerung der Verstandesbegriffe durch die Tätigkeit des Genies erfinden und zwang ihn schließlich, ein geheimnisvolles Vermögen des Gefühls nicht abzuweisen, das in der Mitte stehen sollte zwischen der theoretischen und der praktischen Tätigkeit, das ein Erkenntnisvermögen sein sollte und zugleich kein Erkenntnisvermögen, sittlich und gleichgültig gegen die Sittlichkeit,

---

[1]) Kritik der Urteilskraft §§ 54—59.

das ein Wohlgefallen sein sollte und doch von dem Wohlgefallen der Sinne getrennt, ein Vermögen, von dem seine Nachfolger in Deutschland sich beeilten, weitgehenden Gebrauch zu machen, froh, bei dem strengen empirisch-kritischen Philosophen von Königsberg doch eine gewisse Rechtfertigung ihrer kühnen Gebäude zu finden.

IX

Die Kritik der Urteilskraft und der metaphysische Idealismus

Es ist eine wohlbekannte Tatsache, daß Schelling die Kritik der Urteilskraft für das bedeutendste der drei kritischen Werke Kants erklärte und daß Hegel und die Anhänger des metaphysischen Idealismus überhaupt eine besondere Sympathie für das Werk zeigten. Diese dritte Kritik war nach ihrer Ansicht ein Versuch, eine Brücke über den Abgrund zu schlagen, ein Schritt auf dem Wege zur Lösung der Widersprüche zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen zweckbewußter Anordnung und mechanischem Getriebe, zwischen Geist und Natur, im absoluten Idealismus; sie bedeutete die Korrektur, die Kant an sich selber vollzog, die konkrete Anschauung, von der die letzten Reste seines abstrakten Subjektivismus hinweggefegt wurden.

Friedrich Schiller

Die gleiche Sympathie und ein vielleicht noch günstigeres Urteil wurde Friedrich Schiller entgegengebracht, der der erste war, der diesen Teil der Kantischen Philosophie ausarbeitete, und die dritte Sphäre, in der die Welt der Sinnlichkeit und die der Vernunft sich einen sollten, erforschte. „Es war," sagt Hegel, „der Kunstsinn eines zugleich philosophischen Geistes, welcher zuerst gegen jene abstrakte Unendlichkeit des Gedankens, jene Pflicht um der Pflicht willen, jenen gestaltlosen Verstand — welcher die Natur und Wirklichkeit, Sinn und Empfindung nur als eine Schranke, ein schlechthin Feindliches faßt und sich zuwider findet — früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solche aus ist erkannt worden. Es muß Schiller das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen."[1])

[1]) Vorlesungen über die Ästhetik. 2. Aufl. Berlin 1842. I, 78.

Das Verhältnis zwischen Schiller und Kant

Über das wahre Verhältnis zwischen Schiller und Kant ist viel gestritten worden, und in jüngster Zeit wurde behauptet, daß seine Ästhetik gar nicht auf die Kants zurückzuführen sei, wie es doch den Anschein hat, sondern auf die pandynamistische Strömung, die, von Leibniz ausgehend, über Creuzens, Ploucket, Reimarus in Deutschland bis zu Herder stetig gewachsen war und an deren Anschauung der Natur als eines völlig beseelten Ganzen auch Schiller sich angeschlossen hätte.[1]) Es läßt sich in der Tat nicht leugnen, daß Schiller diese Anschauung teilte, wie man aus der theosophischen Richtung in seinem Fragment „Julius und Raffael" und aus anderen Schriften erkennt. Aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß, wie immer die persönliche Haltung Kants gegen Herder und die Feindseligkeit des letzteren gegen seinen alten Lehrer gewesen sein mochte (gegen dessen Kritik der Urteilskraft er seine Kaligone veröffentlichte, wie er gegen die Kritik der reinen Vernunft seine Metakritik veröffentlicht hatte), daß in dem Augenblick, in dem Kant, wenn auch in problematischer Form, eine Sphäre der Versöhnung zu begründen versucht hatte, der Abstand zwischen beiden sich tatsächlich, zum mindesten auf diesem Gebiet, verringerte. Infolgedessen scheint uns der ganze Streit nur ein sekundäres Interesse zu haben; nötiger wäre es zu bemerken, daß Schiller eine sehr wichtige Verbesserung an Kants Anschauungen vorgenommen, indem er jede Spur einer Trennung der Lehren von der Kunst und vom Schönen, wie sie bei Kant sich herausgebildet, austilgte, auf die Unterscheidung zwischen anhängender Schönheit und reiner Schönheit kein Gewicht legte, kurz die ganze mechanische Auffassung Kants von der Kunst als einer zu einem Verstandesbegriff hinzugefügten Schönheit aufgab. Bei diesem Schritt kam ihm sicherlich seine künstlerische Erfahrung und sein lebhaftes künstlerisches Bewußtsein zu Hilfe.

Die ästhetische Sphäre oder die des Spieles

Schiller nennt die ästhetische Sphäre die Sphäre des Spieles, eine nicht sehr glückliche Bezeichnung, die ihm zum Teil durch einige Kantische Ausdrücke und zum Teil vielleicht durch einen Aufsatz eines gewissen Weißhuhn über das Kartenspiel, den er in seine Zeitschrift „Die Horen" aufgenommen, suggeriert worden war[2],) und der bisweilen zum

[1]) Sommer, Geschichte der Psychologie und Ästhetik, S. 365—432.

[2]) Danzel, Gesammelte Aufsätze, S. 242.

Glauben verleitet hat, daß Schiller ein Vorläufer gewisser moderner Anschauungen über die künstlerische Geistestätigkeit gewesen wäre, nach welchen diese als eine Entladung der überquellenden Lebenstätigkeit des menschlichen Organismus betrachtet und den Spielen der Kinder und der Tiere gleichgesetzt wird. Er hat es nicht verabsäumt, seine Leser vor dieser Mißdeutung, die er selbst verursacht hat, zu warnen, indem er sie darauf aufmersam macht, nicht etwa „an die Spiele zu denken, die in dem wirklichen Leben im Gange sind und die sich gewöhnlich nur auf sehr materielle Gegenstände beziehen", und auch nicht an das Spiel der sich selbst überlassenen Einbildungskraft, das müßige Phantasieren.[1]) Die Tätigkeit des Spiels, von der er spricht, steht in der Mitte zwischen der materiellen Tätigkeit der Sinne, der Natur, des animalischen Instinkts, des Gefühlslebens und der formalen des Verstandes und der Sittlichkeit. Der Mensch, der spielt, der also die Natur ästhetisch betrachtet und Kunst erzeugt, sieht die natürlichen Gegenstände beseelt: die bloße Naturnotwendigkeit räumt in dieser Phantasmagorie der freien Bestimmung der Kräfte den Platz; der Geist zeigt sich in ihr freiwillig mit der Natur ausgesöhnt und die Form mit der Materie. Das Schöne ist das Leben, „die lebende Gestalt"; aber nicht etwa das Leben im physiologischen Sinn: die Schönheit erstreckt sich weder auf das ganze Gebiet des physiologischen Lebens, noch ist es auf sein Gebiet allein beschränkt: ein Marmorblock, den ein Künstler bearbeitet, kann eine lebende Gestalt haben, und ein Mensch, der Leben und Gestalt hat, muß deswegen noch nicht eine lebende Gestalt sein.[2]) Und darum muß die Kunst durch die Form über die Natur siegen: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles sein, denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt.... Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet. Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen, wie aus den Händen des Schöpfers

[1]) Briefe über die ästhetische Erziehung (Werke ed. Gödicke) XV, XXVII.
[2]) Ebenda, Brief XV.

gehen. Der frivolste Gegenstand muß so behandelt werden, daß wir von ihm zum strengsten Ernst übergehen können, der ernsteste Stoff so, daß wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem leichtesten Spiele zu vertauschen.“ Es gibt eine „schöne Kunst der Leidenschaft“; aber eine leidenschaftliche Kunst wäre ein Widerspruch an sich.[1]) „So lange der Mensch in seinem ersten physischen Zustande die Sinnenwelt bloß leidend in sich aufnimmt, bloß empfindet, ist er auch noch völlig eins mit derselben, und eben weil er selbst bloß Welt ist, so ist für ihn noch keine Welt. Erst wenn er in seinem ästhetischen Stande sie außer sich stellt oder betrachtet, sondert sich seine Persönlichkeit von ihr ab, und es erscheint ihm eine Welt, weil er aufgehört hat mit derselben eins auszumachen.“[2])

Die ästhetische Erziehung

Dieser zugleich sinnliche und vernünftige, zugleich materielle und formelle Charakter, den er in der Kunst fand, führte Schiller dazu, ihr einen hohen Rang als Erzieherin im bürgerlichen Leben anzuweisen. Nicht daß sie sittliche Lehren geben oder zu guten Handlungen anspornen würde: wenn sie das täte und wenn sie das tut, hört sie, wie wir gesehen haben, sogleich auf, Kunst zu sein. Die Determination in irgend einem Sinne zum Guten wie zum Bösen, zur Lust wie zur Pflicht vernichtet den Charakter der ästhetischen Sphäre, der gerade der Indeterminismus ist. Vermittelst der Kunst befreit sich der Mensch vom Joch der Sinne, aber ehe er sich freiwillig dem der Vernunft und der Pflicht unterwirft, genießt er gleichsam einen Augenblick der Erholung und steht in einem indifferenten Feld heiterer Betrachtungen. „Der ästhetische Zustand, der keine spezielle Funktion der Menschheit ausschließlich zu schützen berufen ist, ist allen gleich günstig; und der Grund, weshalb er keine besonders begünstigt, liegt darin, daß er die Grundlage der Möglichkeit aller ist. Alle anderen Tätigkeiten geben dem Geist eine besondere Neigungsrichtung und setzen darum auch eine besondere Schranke voraus; nur die ästhetische führt ins Schrankenlose.“ Diese Gleichgültigkeit, die, wenn sie auch noch nicht reine Form, so doch nicht mehr reine Materie ist, gibt der Kunst ihre erzieherische Kraft; sie öffnet den Weg zur Sittlichkeit nicht durch Predigen und durch Überreden, überhaupt nicht durch irgend ein Bestimmen, sondern dadurch, daß sie den Menschen in den Zustand

---

[1]) Briefe XXII.
[2]) Ebenda XXII.

der Bestimmbarkeit versetzt. — Dies ist der Grundgedanke der berühmten „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795), zu denen Schiller durch die Zustände seiner Zeit veranlaßt wurde und durch das Bedürfnis, einen Mittelweg zwischen der bedingslosen Unterwerfung unter die Tyrannei und der wilden Empörung zu finden, von der die in Frankreich ausgebrochene Revolution ein Beispiel war.

Mangelnde Schärfe der Schillerschen Aesthetik

Der Fehler der ästhetischen Anschauung Schillers ist ihr Mangel an Schärfe und ihre Unbestimmtheit. Niemand hat besser als er gewisse Seiten der Kunst dargestellt, wie die Katharsis, die durch die künstlerische Tätigkeit bewirkt wird, die Ruhe, die Heiterkeit, die aus der Beherrschung der natürlichen Eindrücke entspringt. Sehr richtig ist auch die Bemerkung, daß, wenn die ästhetische Funktion tatsächlich unabhängig von der Sittlichkeit ist, sie doch irgendwie mit ihr im Zusammenhang steht. Aber worin dieser Zusammenhang liegt und was die ästhetische Funktion eigentlich sei, vermag Schiller nicht aufzuklären. Da er nur die sittliche und intellektuelle Aktivität als formale Aktivität (Formtrieb) gelten ließ, und da er auf der anderen Seite als überzeugter Antisensualist gegenüber Burke und ähnlichem Volke leugnete, daß die Kunst dem Gefühlsleben und der Sinnlichkeit (dem Stofftrieb) angehören könnte, so hatte er sich selbst den Weg zur Erkenntnis der allgemeinen Kategorie versperrt, in die die künstlerische Aktivität fällt. Sein Begriff der formalen Tätigkeit ist zu eng, ist verstümmelt. Und nicht minder eng und verstümmelt ist sein Begriff der Erkenntnistätigkeit, von der er nur die logische und intellektuelle Form sieht, während er von der phantastischen nichts weiß. Die Kunst, die weder formale noch materielle, weder erkennende noch sittliche Aktivität ist, was soll sie eigentlich sein? Eine Aktivität des Gefühls, ein Resultat des Spiels verschiedener Fähigkeiten zugleich, wie Kant annahm? Es könnte so scheinen. Schiller unterscheidet vier Gesichtspunkte oder Beziehungen des Menschen zu den Dingen: den physischen, in dem diese unseren sinnlichen Zustand beeinflussen; den logischen, in dem sie uns eine Erkenntnis gewähren; den moralischen, in dem sie uns als Gegenstand eines vernünftigen Willens erscheinen, und den ästhetischen, in welchem sie sich „auf das Ganze unserer verschiedenen Kräfte beziehen, ohne für eine einzelne derselben ein bestimmtes Objekt zu sein“. Z. B.: ein Mensch gefällt uns ästhetisch, wenn dieses Gefallen in keinerlei Beziehung zur Lust der Sinne steht,

und wenn er an keinerlei Gesetz und keinen Zweck dabei denkt.[1]) Vergeblich würde man von ihm eine deutlichere und überzeugendere Antwort verlangen.

Es ist immerhin gut, daran zu erinnern, daß Schiller im Jahre 1792 einen ästhetischen Kursus an der Universität Jena las und daß seine ästhetischen Abhandlungen, die für Zeitschriften bestimmt waren, populärer Natur sind; und für populär hielt er selbst auch die bereits zitierte größere Schrift, die eine Reihe von Briefen darstellt, welche er tätsächlich an seinen Gönner, den Herzog von Holstein-Augustenburg, geschrieben. Sein wissenschaftliches ästhetisches Werk, das „Kallias" heißen sollte, wurde niemals zu Ende geführt; nur Fragmente davon sind uns in seinem Briefwechsel mit Körner (1793—1794) erhalten. Aus den Diskussionen der beiden Freunde ergibt sich, daß Körner von der Formel Schillers nicht befriedigt war; er verlangte etwas Objektives, etwas Präziseres, eine positive Kennzeichnung des Schönen; und Schiller teilte ihm schließlich mit, daß er sie gefunden; aber was er gefunden, ist aus keinem anderen Dokument zu ersehen, und es bleibt zweifelhaft, ob es sich dabei um eine bestimmte Anschauung handelt, die uns verloren gegangen, oder um die vorübergehende Illusion einer Entdeckung.

Vorsicht Schillers im Gegensatz zur Unklugheit der Romantiker

Wenn diese Unsicherheit und Unklarheit ein Fehler ist, so erscheint sie doch auf der anderen Seite wieder als ein Vorzug, wenn man betrachtet, was nach ihm geschah. Kant — und darin offenbart sich Schiller als sein getreuer Jünger — hatte ihn wachsam gemacht: nie verließ er das Feld der Kritik. Die dritte Sphäre war ein Ideal, keine Realität, sie war ein regulativer — nicht etwa ein konstitutiver — Begriff, sie war ein Imperativ. „Die Vernunft stellt aus transzendentalen Gründen die Forderung auf, es soll eine Gemeingesellschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, das heißt ein Spieltrieb sein, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschheit vollendet." Sie muß diese Forderung aufstellen, weil sie ihrem Wesen nach auf Vollendung und auf Wegräumung aller Schranken dringt, jede ausschließende Tätigkeit des einen oder des anderen Triebes aber die menschliche Natur unvollendet läßt und eine Schranke in derselben begründet." Seine Anschauung, wie

[1]) Briefe, XX.

sie sich auch aus dem Briefwechsel mit Körner ergibt, wird von Danzel sehr gut in den Worten zusammengefaßt: „Die Vereinigung des Sinnlichen und der Freiheit im Schönen, welche aber nicht wirklich stattfindet, sondern nur supponiert wird, gibt mir die Anschauung der Vereinigung der gleichen Elemente in mir, welche aber nicht ist, sondern nur sein soll.“ Die Zeiten, die auf ihn folgten, hatten diese Bedenken nicht. Der Impuls, der von Kant ausging, hatte der Produktion auf ästhetischem Gebiet neue Lebenskraft gegeben, und so wie in der Zeit nach Baumgarten, konnte jedes Jahr in Deutschland eine Anzahl neuer ästhetischer Schriften begrüßen. Sie waren in der Mode. „Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr, als von Ästhetikern,“ schreibt im Jahre 1804 Jean Paul Richter, als er sich gerade selbst anschickte, eine Abhandlung über den gleichen Stoff herauszugeben. „Selten wird ein junger Mensch sein Honorar für ästhetische Vorlesungen richtig erlegen, ohne dasselbe nach wenigen Monaten vom Publikum wieder einzufordern für etwas ähnliches Gedrucktes. Ja manche tragen schon mit diesem jenes ab.“ [1]) Mit der Erforschung des dunklen Gebietes der ästhetischen Vorgänge hoffte man auch nicht ohne Grund, eine Lösung der Zweifel in der Metaphysik zu finden. Der Vorgang des Künstlers schien dem Philosophen ein brauchbares Beispiel, um seine Welt zu erschaffen. Die Philosophie bildete sich nach der Kunst; und um den Übergang noch bequemer zu machen, wurde der Begriff der Kunst selbst dem der Philosophie angereiht. Auf der anderen Seite war die Romantik, die immer stärker zum Ausdruck kam, eine Erneuerung oder Fortsetzung jener „Periode des Genies“, an der auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend teilgenommen. So wie in der Zeit des „Sturm und Drang“ der Glaube ans Genie lebendig war, das alle Regeln und Schranken verletze, so herrschte in der Romantik der Glaube an eine übermenschliche Gabe, die man Einbildungskraft oder öfter die Phantasie nannte und der man die widerspruchsvollsten Eigenschaften, die wundersamsten Wirkungen zuschrieb.

Gedanken über die Kunst — Jean Paul Richter

Sicherlich finden sich bei den Theoretikern der Romantik, die zumeist selbst Künstler waren, Bemerkungen von großer Feinheit und Wahrheit über das künstlerische Vorgehen in Fülle. Jean Paul Richter schreibt Ausgezeichnetes über die produzierende Einbildungskraft, die er von

1) Vorschule der Ästhetik, 1804. Vorrede.

der reproduzierenden klar scheidet, er findet sie bei allen Menschen, sobald einer imstande ist, zu sagen: „dies ist schön". Denn „wie könnte denn ein Genie nur einen Monat, geschweige denn jahrtausendelang von der ungleichartigen Menge erduldet oder gar erhoben werden, ohne irgend eine ausgemachte Familienähnlichkeit mit ihr?" Er schildert schließlich die verschiedene Verteilung der Phantasie in den einzelnen Menschen, wie sie als einfaches „Talent" auftritt, als „passives oder weibliches Genie" und endlich als höchster Grad, als „aktives oder männliches Genie", das aus Reflexion und Instinkt zusammengesetzt ist, „in dem alle Kräfte auf einmal in Blüte stehen und die Phantasie nicht die Blume ist, sondern die Blumengöttin Flora selbst, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voller Kräfte".[1]) Aber schon aus diesen letzten Worten bemerkt man auch bei Richter die Tendenz, die Bedeutung der Phantasie zu übertreiben und eine Mythologie der Phantasie zu schaffen.

Romantische und idealistische Aesthetik

Diese Mythologien der Romantik gingen zum Teil in die gleichzeitigen philosophischen Systeme über, zum Teil gingen sie aus ihnen hervor. Die romantische Auffassung der Kunst ist im Wesen die der idealistischen deutschen Philosophie, in der man sie in mehr zusammensammenhängender und systematischer Form wiederfindet. Es ist die Auffassung Schellings, Solgers, Hegels.

G. A. Fichte

Man kann nicht sagen, daß sie vom ersten großen Schüler Kants, Fichte, vertreten wurde, obwohl Fichte die Phantasie als die Tätigkeit betrachtet, die das Weltall schafft, die Synthese zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich vollzieht, das Ding setzt und dem Bewußtsein vorausgeht, so setzte er sie dennoch nicht in Zusammenhang mit der künstlerischen Funktion.[2]) In seinen ästhetischen Ideen steht Fichte unter dem Einfluß Schillers, nur daß bei ihm noch ein Moralismus hinzutritt, zu dem die Anlage seines Systems ihn trieb; daher löst sich die ästhetische Sphäre, die eigentlich zwischen der Erkenntnissphäre und der Sittlichkeit in der Mitte steht, für ihn wiederum in etwas Moralisches auf, als die Darstellung und das Wohlgefallen an der Darstellung des ethischen Ideals.[3])

[1]) Vorschule der Ästhetik, Kap. II und III.

[2]) Grundlage der Wissenschaftslehre, Werke. Berlin 1845. I, 214—217.

[3]) Danzel, Gesammelte Aufsätze, S. 25—30. Zimmermann a. a. O., S. 522—572.

Die Ironie — Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis

Aus seinem subjektiven Idealismus entsprang eine eigene ästhetische Theorie, die der Ironie, als Grundlage der Kunst; eine Theorie, die Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck aus ihm ableiteten. Das Ich, das das Weltall setzt, kann es auch vernichten, das Weltall ist ein leerer Schein, über welchen das einzig wahre Seiende, das Ich, lächeln kann, indem es wie ein Künstler mit göttlicher Genialität über seinen eigenen Schöpfungen steht, die es nicht ernst nimmt.[1]) Eine beständige Parodie auf sich selbst, eine transzendentale Posse wurde daher die Kunst von Friedrich Schlegel genannt; und Tieck definierte die Ironie als „eine Kraft, die dem Dichter gestattet, den Stoff zu beherrschen, den er behandelt". Und Novalis, ein anderer Romantiker und Fichteaner, träumte tatsächlich von einem magischen Idealismus, von einer Kunst, durch einen augenblicklichen Akt des Ichs zu schaffen und unsere Träume zu verwirklichen.

Friedrich Schelling

Aber es war das „System des transzendentalen Idealismus" (1800) Schellings, es war sein „Bruno" (1802) und der berühmte Kursus über die Philosophie der Kunst, den er (1802—1803) in Jena hielt und später in Würzburg wiederholte und der in handschriftlichen Auszügen durch ganz Deutschland verbreitet wurde, dann seine nicht minder berühmte Rede über „das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur" (1807) und die anderen Schriften des beredten und enthusiastischen Philosophen, die die erste große philosophische Bestätigung der Romantik und des wieder auferstandenen und bewußten Neuplatonismus in der Ästhetik bilden.

Schönheit und Charakteristik

Gleich den anderen idealistischen Philosophen hält Schelling an der schon von Schiller vollzogenen Verschmelzung der Lehre von der Kunst mit der vom Schönen fest. In dieser Hinsicht ist höchst bemerkenswert, wie er die Platonische Verurteilung erklärt: Plato hätte — nach Schelling — nur die Kunst seiner Zeit, die eine naturalistische und realistische war, verdammen wollen. Also die antike Kunst im allgemeinen, die den Charakter der Endlichkeit trägt. Wenn er die christliche Kunst gekannt hätte, deren Charakter die Unendlichkeit ist, hätte er jenes mißbilligende

[1]) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Einleitung. I, 82—88.

Urteil nicht wiederholt, so wie wir Modernen es nicht wiederholen können.[1]) So polemisiert Schelling gegen reine abstrakte Schönheit à la Winckelmann und ebenso gegen den falschen, unzureichenden, negativen Begriff des Charakteristischen, der aus der Kunst eine tote, harte, mißfällige Sache machen möchte, indem er ihr die Begrenztheit des Individuellen aufzwingt. Die Kunst ist charakteristische Schönheit: das Charakteristische ist es, woraus sich die Schönheit entwickelt, nach den Worten Goethes: sie ist nicht das Individuum, sondern der lebendige Begriff des Individuums; wenn der Blick des Künstlers die schöpferische Idee im Individuum erkennt und aus ihm herausgestaltet, dann verwandelt er das Individuum in eine Welt für sich, in eine Gattung, in ein ewiges Urbild und braucht die Begrenztheit und die Härte, die durch das Leben bedingt sind, nicht mehr zu fürchten. Die charakteristische Schönheit ist die Fülle der Form, die die Form vernichtet; sie schwächt die Leidenschaft nicht, sondern zügelt sie nur gleich den Ufern eines Flusses, die von den Wogen angefüllt, aber nicht überflutet werden.[2]) Hier fühlt man den Einfluß Schillers, aber auch noch etwas mehr, was Schiller nicht gesagt haben würde.

Kunst und Philosophie

In der Tat findet Schelling, obgleich er die außerordentlichen Leistungen und Beiträge hervorragender Schriftsteller, von Kant angefangen, für die Theorien der Kunst anerkennt, bei ihnen allen doch einen Mangel an Wissenschaftlichkeit.[3]) Sein Ausgangspunkt ist die Naturphilosophie, oder jene Kritik der teleologischen Urteilskraft, die Kant in seinem dritten kritischen Werk auf die Erforschung der ästhetischen Urteilskraft hatte folgen lassen. Die Teleologie ist die Vereinigung der theoretischen Philosophie und der praktischen; aber das System wäre nicht vollständig, wenn man nicht im Subjekt selbst, im Ich, die Identität der zwei Welten, der theoretischen und der praktischen, nachweisen könnte; wenn man nicht das Vorhandensein einer Tätigkeit erweisen könnte, die zugleich bewußt und nichtbewußt sein muß, die unbewußt sein muß wie die Natur und bewußt wie der Geist. Und diese Tätigkeit ist die ästhetische, die darum auch „das allgemeine Organon der Philosophie

[1]) Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 1803. 14. Vorlesung. Werke, Stuttgart 1856—1861. V, 346—347.

[2]) Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Werke VII, 299—310

[3]) Philosophie der Kunst, posthum, Einleitung. Werke V, 362.

und den Schlußstein ihres ganzen Gewölbes bildet".[1]) Es gibt nur zwei Wege, um aus der gewöhnlichen Wirklichkeit hinaus zu gelangen: die Poesie, die uns in die ideale Welt versetzt, und die Philosophie, die die wirkliche Welt überhaupt vor unseren Blicken verschwinden läßt.[2]) Um es gerade auszusprechen, „gibt es eigentlich nur ein einziges absolutes Kunstwerk, welches zwar in ganz verschiedenen Exemplaren existieren kann, aber doch nur eines ist, wenn es gleich in seiner ursprünglichen Gestalt noch nicht existieren sollte". Die wahre Kunst ist nicht der Eindruck eines Augenblicks, sondern die Darstellung des unendlichen Lebens.[3]) Sie ist die objektivierte transzendentale Anschauung; nicht nur das Organ, sondern das Dokument der Philosophie. Es wird eine Zeit kommen, in der die Philosophie wieder in die Poesie zurückkehren wird, von der sie sich abgelöst hat; und auf Grund der neuen Philosophie wird eine neue Mythologie erstehen.[4]) Gegenstand der Kunst, wie der Philosophie, ist das Absolute — wiederholt Schelling mit ausführlicheren Folgerungen in der „Philosophie der Kunst" — aber die erste stellt es in seinem Urbild dar, die andere in seinem Gegenbild. „Die Philosophie stellt nicht die wirklichen Dinge, sondern ihre Urbilder dar, aber ebenso die Kunst: dieselben Urbilder, von welchen nach den Beweisen der Philosophie diese (die wirklichen Dinge) nur unvollkommene Abdrücke sind, sind es, die in der Kunst als Urbilder — demnach in ihrer Vollkommenheit — objektiv werden und in der reflektierten Welt selbst die Intellektualwelt darstellen."[5]) So ist „die Musik nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht". Was wären die vollkommenen Formen, die die Plastik schafft, anderes, als die Urbilder der organischen Natur selbst objektiv dargestellt? Und das Homerische Epos ist „die Identität selbst, wie sie der Geschichte im Absoluten zugrunde liegt".[6]) Die Philosophie ist nur die unmittelbare Darstellung des Göttlichen, der absoluten Identität; die Kunst ist nur die unmittelbare Darstellung der Indifferenz; und „da der Grad der Perfektion oder Realität

[1]) System des transzendentalen Idealismus. Werke, Abschnitt I, Band III. Einleitung § 3, S. 349.

[2]) Ebenda § 4, S. 351.

[3]) Ebenda Teil VI, § 3, S. 627.

[4]) Ebenda § 3, S. 627, 629.

[5]) Philosophie der Kunst, S. 368—369.

[6]) Ebenda S. 369.

eines Dinges wächst in dem Verhältnis, als es sich der absoluten Idee, der Fülle der unendlichen Affirmation nähert, und je mehr es also andere Potenzen in sich begreift, so ist von selbst klar, daß die Kunst auch wieder das unmittelbarste Verhältnis zur Philosophie hat und von ihr nur durch die Bestimmung der Besonderheit oder der Gegenbildlichkeit unterschieden, denn übrigens ist sie die höchste Potenz der idealen Welt".[1]) Den drei Potenzen der realen und der idealen Welt entsprechen in steigender Ordnung die drei Ideen des Wahren, des Guten und des Schönen. Die Schönheit ist weder das einzige Universale (die Wahrheit), noch das einzige Reale (die Tat); sie ist die vollkommene wechselseitige Durchdringung beider. „Die Schönheit ist da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, daß dieser selbst als Unendliches eintritt in das Endliche und in concreto angeschaut wird. Hierdurch wird das Reale, indem er (der Begriff) erscheint, dem Urbild der Idee wahrhaft ähnlich und gleich, wo eben dieses Allgemeine und Besondere in absoluter Identität ist. Das Rationale wird als Rationales zugleich ein Erscheinendes, Sinnliches."[2]) Aber so wie über den drei Potenzen Gott schwebt, der ihr Vereinigungspunkt ist, so über den drei Urbildern die Philosophie, die weder von der Wahrheit allein handelt, noch allein von der Sittlichkeit, noch von der Schönheit allein, sondern von dem, was alle drei gemeinsam haben und sie aus dem einen Urquell ableitet. Und wie ist es möglich, daß die Philosophie den Charakter der Wissenschaft und der Wahrheit trägt, wenn sie noch über die Wahrheit hinausgeht? Das ist möglich, weil Wissenschaft und Wahrheit ganz einfach ihre formale Bestimmung sind. „Sie ist die Wissenschaft, aber von der Art, daß in ihr Wahrheit, Güte und Schönheit, also Wissenschaft, Tugend und Kunst selbst sich durchdringen; insofern ist sie also auch nicht Wissenschaft, sondern ein Gemeinsames der Wissenschaften, der Tugend und Kunst." Das unterscheidet sie von allen anderen Wissenschaften: die Mathematik z. B. kann auch ohne Sittlichkeit und Schönheit bestehen; aber die Philosophie kann ohne sie nicht sein.[3])

Die Urbilder und die Götter; die Kunst und die Mythologie

Die Schönheit begreift Wahrheit und Güte, Notwendigkeit und Freiheit in sich. Wenn sie irgendwo mit der Wahrheit in Widerspruch

[1]) Ebenda, allgemeiner Teil, S. 381.
[2]) Ebenda § 182.
[3]) Ebenda.

zu sein scheint, so liegt das darin, daß es sich um eine unendliche Wahrheit handelt, mit der die Schönheit nicht übereinstimmen kann, da, wie bereits bemerkt, die Kunst des Naturalismus und des bloß Charakteristischen nicht die wahre Kunst ist.[1]) Die einzelnen Formen der Kunst, die zugleich Repräsentanten des Unendlichen, des All sind, werden Urbilder genannt.[2]) Vom Gesichtspunkt der Realität betrachtet, sind die Urbilder die Götter. Und in der Tat ist ihr Wesen, ihr Ansichsein Gott gleich; jedes Urbild ist insoweit Urbild, als es Gott in einer besonderen Form ist; darum ist jedes Urbild Gott gleich, aber nur einem besonderen Gott. Charakteristisch für alle Götter ist die reine Begrenzung und die ungeteilte Absolutheit: in Minerva ist die Idee der Weisheit und der Kraft vereinigt, aber es fehlt ihr die weibliche Zärtlichkeit; Juno ist die Kraft ohne Weisheit und ohne den süßen Liebreiz, den sie mit dem Gürtel von Venus borgen muß; Venus fehlt die überlegte Weisheit Minervas; aber was würden all diese Göttinnen werden, wenn man ihnen ihre Begrenztheit nehmen würde? Sie würden aufhören, ein Gegenstand der Phantasie zu sein.[3]) Die Phantasie ist eine Fähigkeit, die mit dem reinen Verstand und mit der Vernunft nichts zu tun hat; und sie unterscheidet sich von der Einbildungskraft, insofern diese Kunstwerke aufnimmt und entwickelt, jene sie schaut, sie aus sich selbst hervorholt, sie darstellt. Die Phantasie verhält sich zur Einbildungskraft, wie die intellektuelle Anschauung zur Vernunft: sie ist daher die intellektuelle Anschauung in der Kunst. Für eine solche Philosophie genügt die Vernunft nicht; jene intellektuelle Anschauung, die für Kant ein Grenzbegriff war, wird hier eine Realität; der arme Verstand wird verachtet und verhöhnt, und die Einbildungskraft und die Phantasie, die wir aus der Empirik kennen, werden von jener neuen „Phantasie" überwältigt und verdrängt, der Schwester der „intellektuellen Anschauung". Die eine ist so viel wert wie die andere, und bisweilen werden sie miteinander verwechselt.

Die Mythologie ist für Schelling die notwendige Bedingung jeder Kunst. Während in der Allegorie das Einzelne das Universale nur andeutet, ist die Mythologie zugleich selbst das Universale. Aber eben darum ist es so leicht, sie zu allegorisieren; und darin beruht auch der Zauber der Homerischen Gedichte und aller Mythologie; sie bieten die

[1]) Ebenda S. 385.
[2]) Ebenda S. 389—390.
[3]) Ebenda S. 390—393.

Möglichkeit der allegorischen Auslegung. So wie die hellenische Kunst hat auch die christliche ihre Mythologie: Christus, die drei Personen der Dreieinigkeit, die jungfräuliche Mutter Gottes.[1])

C. G. Solger

Im Jahre 1815 gab Solger sein Hauptwerk heraus, einen langen philosophischen Dialog über das Schöne in zwei Bänden, unter dem Titel „Erwin"; und später (1819) hielt er einen Kursus von Vorlesungen über Ästhetik, der erst nach seinem Tode ans Licht kam. Auch er fand in der Ästhetik Kants kaum einen Dämmerschein der Wahrheit; er hatte nur geringen Respekt vor den Nachfolgern Kants, insbesondere vor Fichte; nur in Schelling, der von der ursprünglichen Einheit des Subjektiven und des Objektiven ausgeht, sah er zum erstenmal das spekulative Prinzip erscheinen; aber ohne die entsprechende Entwickelung, weil Schelling die Schwierigkeiten der intellektuellen Anschauung nicht gut dialektisch gelöst hatte.[2])

Einbildungskraft und Phantasie

Auch Solger faßt den Begriff der Phantasie als einer von der Einbildungskraft unterschiedenen Fähigkeit. Die Einbildungskraft gehört dem gemeinen Erkennen an und ist nichts anderes als „das menschliche Bewußtsein, insofern es die ursprüngliche Anschauung in dem zeitlichen Zusammenhange ins Unendliche wiederherstellt;" sie setzt die Kennzeichen des gemeinen Erkennens, die Abstraktion und das Urteil, den Begriff und die Vorstellung voraus, zwischen denen sie die Vermittlerin macht, „indem sie dem allgemeinen Begriff die Gestalt der besonderen Vorstellung und dieser die Form des allgemeinen Begriffes leiht, sie bezieht sich mithin immer auf die Widersprüche des gemeinen Verstandes". Ganz anders die Phantasie, die „von der ursprünglichen Einheit dieser Gegensätze in der Idee ausgeht und bewirkt, daß die entgegengesetzten Elemente, die sich aus der Idee abscheiden, auch in der Wirklichkeit nach verschiedenen Richtungen sich vollständig vereinigen. Durch sie sind wir fähig, höhere Gegenstände als des gemeinen Erkennens wahrzunehmen, in denen wir die Idee selbst als wirklich erkennen. In der Kunst ist die Phantasie die Fähigkeit, die Idee in Wirklichkeit zu verwandeln." Diese

[1]) Ebenda S. 405—451.

[2]) Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von Heyse. Leipzig 1829. S. 25—48.

Phantasie hat drei Formen oder Stufen: sie ist zunächst Phantasie der Phantasie, die alles als Idee faßt und die Tätigkeit nur als Entwickelung der Idee in der Wirklichkeit; dann ist sie Sinnlichkeit der Phantasie, insoweit sie das Leben der Idee in der Wirklichkeit entwickelt und diese zu jener zurückführt; und endlich ist sie — und hiermit stehen wir auf der höchsten Stufe der künstlerischen Tätigkeit, die der Dialektik in der Philosophie entspricht — Verstand der Phantasie oder künstlerische Dialektik, die Idee und Wirklichkeit in der Weise faßt, daß die eine in der anderen aufgeht, das heißt in der Wirklichkeit. Es folgen noch andere Unterscheidungen und Unterunterscheidungen, die wiederzugeben uns überflüssig scheint. Aus der Phantasie entwickelt sich die Ironie, ohne die es keine Kunst gibt; die Ironie der Tieck und Novalis, denen Solger sich anschließt.[1])

Kunst, Praxis und Religion

Für ihn wie für Schelling gehört die Schönheit der Region der Idee an, die dem gemeinen Bewußtsein unzugänglich ist. Sie unterscheidet sich von der Idee des Wahren, weil, während diese die Erscheinungen vom gemeinen Bewußtsein loslöst, die Kunst das Wunder vollbringt, daß die Erscheinung, immer Erscheinung bleibend, sich selbst loslöst; der Gedanke der Kunst ist daher kein theoretischer, sondern ein praktischer. Sie unterscheidet sich von der Idee des Guten, mit der sie die engste Verwandtschaft zu verbinden scheint, weil im Guten die Vereinigung der Idee mit der Wirklichkeit, des Einfachen mit dem Vielfachen, des Unendlichen mit dem Endlichen ein Soll ist und nicht eine schöne und vollkommene Verschmelzung. Aber eine solche engere Verwandtschaft verbindet sie mit der Religion, in der die Idee als der Abgrund des Lebens aufzufassen ist, in dem unser Einzelbewußtsein sich verlieren muß, um wesentlich zu werden; im Schönen und in der Kunst hingegen erkennt man die Idee darin, daß sie die Welt der Spaltungen, des Allgemeinen und des Einzelnen in sich auflöst und sich selbst an ihre Stelle setzt. Die künstlerische Tätigkeit ist eine mehr als theoretische, sie ist ein Praktisches, aber ein Praktisches, das real geworden und vollkommen ist; die Kunst gehört daher nicht der Erkenntnisphilosophie an (wie — nach Solgers Ansicht — Kant geglaubt hätte), sondern der praktischen Philosophie. Die Kunst, die auf der einen Seite sich mit dem Unendlichen vereinigen muß, kann nicht die

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 186—200.

gemeine Natur zu ihrem Gegenstand haben; beim Porträt hört die Kunst auf, und mit Recht haben die Alten als Gegenstand ihrer Bildwerke vorzüglich die Welt der Götter und Heroen gewählt, weil jede Gottheit auch in ihrer beschränkten und besonderen Einzelform eine bestimmte Modifikation der Idee ausdrückt.[1])

G. F. Hegel

Der gleiche Begriff der Kunst zeigt sich in der Philosophie Hegels. Wir wissen wohl, daß man gewöhnlich einen tiefen Unterschied zwischen Schelling, der der Kunst die abstrakten, platonischen Ideen zuwies, und Hegel annimmt, der an die konkrete Idee dachte. Und auch Solger war sich eines Unterschiedes zwischen ihm selbst und Schelling bewußt, und Hegel desgleichen eines Unterschiedes zwischen ihm und beiden Vorhergenannten. Uns aber, die wir den Variationen und Nuancen, die die mystische Ästhetik bei jedem dieser metaphysischen Schriftsteller annimmt, wenig Gewicht und Aufmerksamkeit schenken, liegt daran, ihre substanzielle Identität ans Licht zu rücken, die eben in ihrem gemeinsamen Mystizismus und in ihrer Willkür liegt, denn diese beiden Qualitäten sind es, die ihnen ihre grundlegende historische Stellung auf diesem Gebiete anweisen.

Die Kunst in der Sphäre des absoluten Geistes

Wer die Hegelsche „Phänomenologie" und die „Philosophie des Geistes" aufschlägt, der möge nicht erwarten, die Kunst dort behandelt zu finden, wo die Stufen des thoretischen Geistes analysiert werden, wo die Definition der sinnlichen Empfindungen und der Anschauung, der Sprache und der Symbolik, der mannigfachen Stufen der Phantasie und des Denkens, gegeben wird. Die Kunst ist vielmehr der Sphäre des absoluten Geistes eingereiht, zugleich mit der Religion und mit der Philosophie.[2]) Hegel selbst nennt als seine Vorgänger Kant, Schiller, Schelling und Solger. Und wenn er der Kunst die Aufgabe, den abstrakten Begriff darzustellen, scharf abspricht, so wird doch aus der Art und Weise, in der er sich ausdrückt, sogleich die Absicht klar, ihr statt dessen die Darstellung des konkreten Begriffs zuzuweisen. Der ganze Hegel ist in dieser charakteristischen Behauptung eines konkreten Begriffs, den das gewöhnliche wissenschaftliche Denken nicht kennt. „Freilich ist es in neuerer Zeit

---

[1]) Ebenda S. 48—85.

[2]) Philosophie des Geistes §§ 557—563.

keinem Begriff schlechter gegangen, als dem Begriff selber, dem Begriff an und für sich, denn unter Begriff pflegt man gewöhnlich eine abstrakte Bestimmtheit und Einheitlichkeit der Vorstellung oder des verständigen Denkens zu verstehen, mit welcher natürlich weder die Totalität des Wahren, noch die in sich konkrete Schönheit denkend kann zum Bewußtsein gebracht werden."[1]) In dieses Reich des konkreten Begriffs gehört die Kunst. Sie ist eine der drei Formen, in denen die Freiheit des Geistes erreicht wird; sie ist sogar die erste dieser drei Formen, die des ersten unmittelbaren, sinnlichen und objektiven Wissens; die zweite ist die Religion, das vorstellende Bewußtsein mit der Anbetung, die der einfachen Kunst fremd ist; die dritte ist die Philosophie, der freie Gedanke des absoluten Geistes.[2])

Die Schönheit als sinnliche Erscheinung der Idee

Schönheit und Wahrheit sind ein und dasselbe und doch verschieden. „Wahr nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem An-Sich und allgemeinen Prinzip nach ist und als solches gedacht wird. Wahr ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die allgemeine Idee für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisieren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objektivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existiert auch, und indem es nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern schön. Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee."[3]) Der Inhalt der Kunst ist die Idee; ihre Form die Gestaltung in der Sinnenwelt und in der Imagination, beide Seiten müssen einander durchdringen und eine Totalität bilden. Aber die erste Bedingung ist da, daß der Inhalt, der Kunstwerk werden soll, sich noch einer Transformation an sich fähig zeigt, sonst würde sich nur eine schlechte Verbindung ergeben: eine poetische Form und ein prosaischer und ungeeigneter Inhalt.[4]) Durch die sinnliche Form muß ein idealer Inhalt durchleuchten; die Form selbst wird dadurch vergeistigt werden.[5]) Die künstlerische Phantasie ist nicht die Einbildung, die nur passiv und

[1]) Vorlesungen über Ästhetik. I, 108.
[2]) Ebenda I, 129—133.
[3]) Ebenda I, 141.
[4]) Ebenda I, 89.
[5]) Ebenda I, 50—51.

rezeptiv ist, sie bleibt nicht bei den Formen der sinnlichen Wirklichkeit stehen; sie bringt bis zur inneren Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen. „Diese Vernünftigkeit seines bestimmten Gegenstandes, den er erwählt hat, muß nicht nur im Bewußtsein des Künstlers gegenwärtig sein und ihn bewegen, sondern er muß das Wesentliche und Wahrhaftige seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Tiefe nach durchsonnen haben. Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewußtsein, und so merkt man es denn auch jedem großen Kunstwerk an, daß der Stoff nach allen Richtungen hin lang und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor." [1]) Mit Unrecht glaubt man, daß der Dichter und der Künstler im allgemeinen nur Anschauungen haben müssen; dem ist nicht so: „der wahre Dichter muß vor und während der Ausführung des Werkes denken und überlegen." [2]) Hierbei bleibt immer wohlverstanden, daß der Gedanke des Dichters nicht die Form der Abstraktion annimmt.

Die Aesthetik des metaphysischen Idealismus und der Baumgartenianismus

Von verschiedenen Kritikern ist gesagt worden, daß die ästhetische Bewegung von Schelling zu Hegel eine Wiederauferstehung des Baumgartenianismus und seiner Anschauung der Kunst als einer Vermittlerin philosophischer Begriffe sei; [3]) und man hat daran erinnert, daß ein Schellingianer, Ast (1805), den die Richtung des Systems zu weit fortgerissen, als höchste Kunstform nicht wie gewöhnlich das Drama, sondern gerade die didaktische Poesie bezeichnete. [4]) Dies ist (abgesehen von geringeren individuellen und nebensächlichen Irrtümern) nicht richtig; jene Philosophen sind Gegner der intellektualistischen und moralistischen Anschauung und polemisieren oft ausdrücklich und mit ziemlicher Schärfe gegen sie. Schelling sagte im Jahre 1800, daß „alle ästhetische Hervorbringung in ihrem Prinzip eine absolut freie ist. . . . Aus jener Unabhängigkeit von äußeren Zwecken entspringt jene Heiligkeit und Reinheit der Kunst, welche so weit geht, daß sie nicht etwa nur die Verwandtschaft mit allem, was

---

[1]) Ebenda I, 354—355.

[2]) Philosophie des Geistes § 450.

[3]) Danzel, Ästhetik der Hegelschen Schule, S. 62. Zimmermann, Geschichte der Ästhetik, S. 693—697. J. Schmid, L. und B., S. 103—105. Spitzer, Kritische Studien, S. 48.

[4]) Fr. Ast, System der Kunstlehre, Leipzig 1805; vgl. Spitzer a. a. O., S. 48.

bloß Sinnenvergnügen ist, welches von der Kunst zu verlangen der eigentliche Charakter der Barbarei ist, oder mit dem Nützlichen, welches von der Kunst zu fordern nur in einem Zeitalter möglich ist, das die höchsten Efforts des menschlichen Geistes in ökonomische Erfindungen setzt, sondern selbst die Verwandtschaft mit allem, was zur Moralität gehört, ausschlägt, ja selbst die Wissenschaft, welche in Ansehung ihrer Uneigennützigkeit am nächsten an die Kunst grenzt, bloß darum, weil sie immer auf einen Zweck außer sich geht und zuletzt selbst nur als Mittel für das Höchste (die Kunst) dienen muß, weit unter sich zurückläßt." [1]) Und Hegel sagt, daß die Kunst das Universale als solches nicht enthält. „Wird aber der Zweck der Belehrung so sehr als Zweck behandelt, daß die allgemeine Natur des dargestellten Gehalts als abstrakter Satz, prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direkt hervortreten und expliziert werden und nicht nur indirekt in der konkreten Kunstgestalt implizite enthalten sein sollen, dann ist durch solche Trennung die sinnlich bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst gerade zum Kunstwerk macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als bloße Hülle, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit aber ist die Natur des Kunstwerkes selbst entstellt. Denn ein Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit nicht als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen." [2]) Es ist ein schlechtes Zeichen, wenn ein Künstler ans Werk geht und nicht von „Überfülle des Lebens", sondern von einer Kette abstrakter Gedanken ausgeht.[3]) Die Kunst hat ihren Zweck in sich selbst, in darstellender Wahrheit, in sinnlicher Form; jeder andere Zweck ist ihr vollkommen fremd.[4]) — Nun würde man wohl zeigen können, daß diesen Philosophen, da sie die Kunst von der reinen Vorstellung und Phantasie entfernten und sie gewissermaßen zur Trägerin des Begriffs, des Universalen, des Unendlichen machten, kein anderer Ausweg blieb, als in den Baumgartenianismus. Aber diese Schlußführung würde von der Voraussetzung nnd von dem Dilemma ausgehen, daß die Kunst, wenn sie nicht reine Phantasie ist, der Vernunft unterworfene Sinnlichkeit sein muß; und diese Voraussetzung und das aus ihr folgende Dilemma ist just das, was die meta-

[1]) System des transzendentalen Idealismus, Abschnitt VI, § 2. Werke, I. Teil, Band 3, S. 622—623.

[2]) Vorlesungen über die Ästhetik. I, 66—67.

[3]) Ebenda I, 353.

[4]) Ebenda I, 72.

physischen Idealisten leugneten. Sie suchten ihren Ausweg in der Annahme einer Fähigkeit, die weder Phantasie noch Verstand sein sollte, aber doch an beiden Teil hatte: in der intellektuellen Anschauung oder dem anschaulichen Intellekt, der Verstandesphantasie des Plotinus. Sie fielen vielleicht ins Leere, aber jedenfalls wurden sie nicht von dem Dilemma erwürgt.

Sterblichkeit und Verfall der Kunst im System Hegels

Hegel betont mehr als seine Vorgänger den Erkenntnischarakter der Kunst. Aber gerade dadurch stößt er auf eine Schwierigkeit, die die anderen nach Kräften vermieden. Da er die Kunst in die Sphäre des absoluten Geistes, neben der Religion und Philosophie, versetzt hatte, wie, sollte sie sich neben zwei so mächtigen und in alles eingreifenden Genossinnen erhalten, und insbesondere neben der Philosophie, die im System Hegels an der Spitze der ganzen Entwickelung des menschlichen Geistes steht? Wenn der Kunst und der Religion verschiedene Funktionen in der Erkenntnis des Absoluten zufallen würden, dann würden sie untergeordnete, aber notwendige und nicht auszuscheidende Stufen des Geistes bleiben. Da sie aber beide im Gegenteil dem gleichen Zweck dienen, wie die Philosophie, da ihnen mit der Philosophie zu wetteifern gestattet war, welcher Wert könnte ihnen da wesentlich bleiben? Kein anderer als höchstens der *historischer und vorübergehender* Phasen im Leben der Menschheit. Und die Tendenz des ganzen Hegelschen Systems ist, so wie sie im Grunde *antireligiös* und rationalistisch ist, auch *unkünstlerisch*. Diese letzte Konsequenz war eine seltsame und unangenehme für einen Mann, der einen so lebhaften ästhetischen Sinn besaß und ein so glühender Verehrer der Kunst war, wie Hegel; es war gleichsam eine Wiederholung der bitteren Lage, in die Plato sich versetzt fand. Aber so wie der antike Philosoph, dem vermeintlichen Gebote der Vernunft gehorchend, die Mimesis und die Homerische Poesie, die ihm so teuer waren, verdammte, so wollte sich auch Hegel der logischen Forderung seines Systems nicht entziehen und verkündete die Sterblichkeit, ja den schon erfolgten Tod der Kunst. Er sagt: „Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebensosehr daran zu erinnern, daß die Kunst dennoch weder dem Inhalt noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur

ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden. Es muß noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist. Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung, als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein. Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus ... der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt." Hierfür werden gewöhnlich verschiedene Gründe angeführt, insbesondere das Vorherrschen der materiellen und politischen Interessen; aber der wahre Grund — sagt Hegel — liegt in dem niederen Range der Kunst im Vergleich zu dem des reinen Denkens. „Die Kunst ist und bleibt nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns eine Vergangenheit." Und um so höher mag nunmehr die Philosophie stehen, insofern jene ein nunmehr erschöpftes Stadium bildet.[1]) Die Ästhetik Hegels ist daher eine Grabrede: sie läßt die sukzessiven Formen der Kunst Revue passieren, zeigt an ihnen die fortschreitenden Stufen innerer Schwindsucht und legt sie dann alle ins Grab, auf das die Philosophie die Grabschrift schreibt.

Die Romantik und der metaphysische Idealismus hatten die Kunst so hoch erhoben, so hoch in die Wolken fliegen lassen, daß sie zuletzt notwendig erkennen mußten, daß sie in diesen hohen Regionen zu nichts mehr nütze war.

X

Der ästhetische Mystizismus bei den Gegnern des Idealismus

Nichts vielleicht zeigt besser, wie sehr diese phantasiereiche und wundergläubige Auffassung der Kunst dem Geist der Zeit entsprach (und nicht nur der literarischen und wissenschaftlichen Strömung, sondern auch den sozialen Zuständen, die in der romantischen Bewegung ihren Ausdruck fanden),

[1]) Vorlesungen über Ästhetik. I, 13—16.

als die Tatsache, daß auch die Gegner der Philosophie Schellings, Solgers, Hegels entweder im allgemeinen die gleiche Auffassung teilen, oder unwillkürlich, und während sie das Gegenteil zu tun glauben, zu ihr gelangen.

A. Schopenhauer — Die Ideen als Objekt der Kunst

Jedermann weiß, mit welchem — sagen wir — Mangel an „phlegma philosophicum" Arthur Schopenhauer (1819) Schelling, Hegel und die ganzen „Schwindelprofessoren" bekämpfte, die sich in die Erbschaft Kants geteilt hatten. Aber welche Kunstlehre stellte er selbst auf? Sie geht gerade wie bei Hegel von dem Unterschied zwischen dem Begriff, der die Abstraktion ist, und dem Begriff, der Konkretheit ist, nämlich der Idee, aus. Seine Ideen sind die platonischen Ideen, und in der besonderen Gestalt, die sie bei ihm annehmen, gleichen sie eher denen Schellings, als der „Idee" Hegels. Schopenhauer gibt sich viel Mühe, sie zu definieren und von den Verstandesbegriffen zu unterscheiden. Sicherlich, bemerkt er, haben beide etwas Gemeinsames, da die einen wie die anderen Einheiten sind, die eine Mehrheit wirklicher Dinge vorstellen. Aber „der Begriff ist abstrakt, diskursiv, innerhalb seiner Sphäre völlig unbestimmt, nur ihrer Grenze nach bestimmt, jedem, der nur Vernunft hat, erreichbar und faßlich, durch Worte, ohne weitere Vermittelung mitteilbar, durch seine Definition ganz zu erschöpfen, die Idee dagegen, allenfalls als adäquater Repräsentant des Begriffs zu definieren, ist durchaus anschaulich und, obwohl eine unendliche Menge einzelner Dinge vertretend, dennoch durchgängig bestimmt: vom Individuum als solchem wird sie nie erkannt, sondern nur von dem, der sich über alles Wollen nnd über alle Individualität zum reinen Subjekt des Erkennens erhoben hat: also ist sie nur dem Genius und sodann dem, welcher durch meistens von den Werken des Genius veranlaßte Erhöhung seiner reinen Erkenntniskraft in einer genialen Stimmung ist, erreichbar". „Die Idee ist die vermöge der Zeit und Raumform unserer anschaulichen Apprehension in die Vielheit zerfallene Einheit; hingegen der Begriff ist die mittelst der Abstraktion unserer Vernunft aus der Vielheit wiederhergestellte Einheit; sie kann bezeichnet werden als unitas post rem, jene als unitas ante rem." [1]) Gewöhnlich nennt er die Ideen die Gattungsbegriffe der Dinge; aber einmal bemerkt er, daß die Ideen Spezies seien und nicht Gattungen:

---

[1]) Welt als Wille und Vorstellung (sämtliche Werke ed. Grisebach, Band 1, Buch 3, § 49.

die Gattungen sind einfache Begriffe; es gibt Spezies in der Natur, aber nur Gattungsbegriffe in der Logik.[1]) Hier haben wir wieder die gewöhnliche Entstehungsursache dieser psychologischen Illusion von den Ideen oder Urbildern der Dinge, die darin beruht, daß man die empirischen und annähernden Klassifikationen der Naturwissenschaften in lebendige Wesenheiten verwandelt. Wollt ihr die Idee sehen? So sehet, sagt Schopenhauer, die Wolken an, die über den Himmel ziehen; sehet einen Bach, der an dem Felsen zersprüht; sehet das Eis, das an den Fensterscheiben kristallisiert und Formen von Bäumen und Blumen bildet. Die Figuren der Wolken, die Wogen und Sprühformen des Wassers des Baches, die Kristallformen sind nur für uns individuelle Beobachter vorhanden, an sich sind sie gleichgültig. An sich sind jene Wolken elastischer Dunst; der Bach gehorcht der Schwere und ist eine unzusammendrückbare, vollkommen bewegliche und durchscheinende gestaltlose Flüssigkeit; das Eis gehorcht den Kristallisationsgesetzen; und alle diese Dinge bilden ihre Ideen. Die Ideen sind die unmittelbare Objektivierung des Willens in ihren verschiedenen Graden. Sie sind es, die die Kunst darstellt, und nicht ihre mehr oder minder mißlungenen Kopien, die wirklichen Dinge; und Plato hatte für einen Vers recht, für einen anderen unrecht. Schopenhauer rechtfertigt und verwirft Plato genau in derselben Weise, wie es im Altertum Plotinus und in seiner eigenen Zeit, nur wenige Jahre vor ihm, der verabscheute Schelling getan.[3]) Jede Kunst hat eine besondere Kategorie von Ideen zum Gegenstand. Die Architektur erleichtert die klare Anschauung einiger von den Ideen, die die niederen Grade der Objektivierung herbeiführen, wie die Schwerkraft, die Kohäsion, die Widerstandsfähigkeit, die Härte, die allgemeinen Eigenschaften des Steins und einige Variationen des Lichts; die Hydraulik arbeitet andere dieser niederen Stufen aus. Die Gartenkunst und (welch eine seltsame Zusammenstellung!) die Landschaftsmalerei stellen die Ideen der pflanzlichen Natur dar; es folgen die Skulptur und Malerei der Tiere, welche die zoologischen Ideen wiedergeben. Die Historienmalerei und die höheren Formen der Bildhauerkunst geben uns die Schönheit des menschlichen Körpers. Die Poesie hat zum Thema die Idee des Menschen selbst.[4]) Die Musik endlich (und hier gibt Schopenhauer eine der schönsten Proben seiner

---

[1]) Ergänzungen (ed. Grisebach, Band II), Kapitel 29.

[2]) Welt als Wille und Vorstellung. III, § 35.

[3]) S. o. S. 281.

[4]) Welt als Wille und Vorstellung. III, §§ 42—51.

außerordentlichen Gewandheit), die Musik, erklärt er, steht außerhalb der Hierarchie der anderen Künste. Wir sehen, daß Schelling sie als die Darstellung des Rhythmus des Alls selbst betrachtete.[1]) Schopenhauer tut uns zu wissen, daß die Musik keine Ideen ausdrückt, sondern in paralleler Linie zu ihnen den Willen selbst. Die Analogien zwischen der Musik und der Welt, zwischen den Grundnoten und der rohen Materie, der Tonleiter und der Stufenleiter der Arten, der Melodie und dem bewußten Willen, lassen schließen, daß diese Kunst nicht nur eine arithmetische ist, als die sie Leibniz erschien, sondern eine metaphysische: exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi.[2])

Die ästhetische Katharsis

Und die Kunst ist auch bei Schopenhauer eine nicht minder beseligende, als bei seinen idealistischen Vorgängern. Die Kunst ist die Blüte des Lebens. Der künstlerische Betrachter ist, wie bereits gesagt, nicht mehr Individuum, sondern Subjekt des reinen Erkennens, frei, gelöst aus den Banden des Willens, des Schmerzes und der Zeit.[3])

Andeutungen einer besseren Theorie bei Schopenhauer

Nicht daß sich in seinem System nicht hier und da Ansätze zu einer besseren und tieferen Betrachtung der Kunst finden würden. Schopenhauer, der zuzeiten klar und scharf zu analysieren wußte, kommt immer wieder darauf zurück, daß auf die Idee, auf die künstlerische Betrachtung, die Formen von Raum und Zeit keine Anwendung finden, sondern lediglich die allgemeine Form der Vorstellung.[4]) Daraus hätte er entnehmen können, daß die Kunst, weit davon entfernt, eine höhere und außerordentliche Stufe des Bewußtseins zu sein, vielmehr seine unmittelbarste Stufe ist, die Stufe, die in ihrer ursprünglichen Naivität sogar der gewöhnlichen Wahrnehmung vorausgeht, in die sich bereits die Reflexion über Raum und Zeit, über das Hier und Dort einmischt. Sich von der gemeinen Wahrnehmung lösen, in der Phantasie leben, heißt nicht zur platonischen Betrachtung der Ideen emporsteigen, sondern vielmehr zur Unmittelbarkeit der Anschauung herniedersteigen, wieder Kind werden, wie Vico bemerkt hatte. Andererseits hatte Schopenhauer auch

1) Siehe oben S. 283.
2) Welt als Wille und Vorstellung, § 53.
3) Ebenda § 34.
4) Ebenda § 32.

begonnen, die Kantischen Theorien einer vorurteilslosen Kritik zu unterziehen; und er war von den Anschauungsformen selbst nicht befriedigt, so daß er das Bedürfnis fühlte, ihnen eine dritte, die Kausalität hinzuzufügen.[1]) Endlich ist bemerkenswert, daß er auch wieder einen Vergleich zwischen Kunst und Geschichte zieht, aber mit dem Vorzug gegenüber den anderen metaphysischen Idealisten, daß nach seiner Auffassung die Geschichte der Begriffe völlig entbehrt und sich nicht auf Abstraktionen zurückführen läßt, daß sie die Betrachtung des Individuellen und darum keine Wissenschaft ist. Wenn er den Vergleich zwischen Kunst und Geschichte schärfer verfolgt hätte, so hätte er etwas Besseres gefunden als die Lösung, mit der er sich zufrieden gibt: daß die Materie der Geschichte das Besondere in seiner Besonderheit und Zufälligkeit sei und die der Kunst das Seiende und ewig Identische.[2]) Aber anstatt auf diesen guten Weganfängen fruchtbarer Forschung weiter zu schreiten, zog Schopenhauer es vor, eine Variation des beliebtesten Motives seiner Zeit auszuführen und seinerseits gleichfalls an der Philosophie der Kunst seine Kunst zu zeigen.

J. F. Herbart

Was aber noch sonderbarer scheinen muß, ist die Erkenntnis, daß selbst ein kalter Forscher, der unversöhnliche Feind des Idealismus, der Dialektik und der spekulativen Konstruktionen, das Haupt der sogenannten realistischen Schule oder der exakten Philosophie im Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts, Johann Friedrich Herbart, sobald er daran geht, seine ästhetische Lehre aufzustellen, nicht weniger als seine Gegner, wenn auch in anderer Weise, zum Mystiker wird. Wie weise er spricht, da er seine methodischen Vorsätze bekannt gibt! Die Ästhetik, sagt er, darf nicht für das Verschulden der Metaphysik büßen; man muß sie für sich allein erforschen und dabei von den metaphysischen Hypothesen über das All absehen. Und man darf sie auch nicht mit der Psychologie verwechseln, indem man etwa die Erregungen schildert, die durch das Inhaltliche der Kunst verursacht werden, die Erregungen des Pathetischen oder des Komischen, der Heiterkeit oder Traurigkeit, da es sich vielmehr darum handelt, festzustellen, was die Kunst zur Kunst macht, worin die Eigentümlichkeit des ästhetischen Vorgangs bestehe, was das Schöne sei. Es gibt nur einen Weg des Heils: einzelne Fälle der Schönheit zu unter-

[1]) Kritik der Kantischen Philosophie im Anhang a. a. O., S. 558—576.
[2]) Ergänzungen, S. 38.

suchen und zu verzeichnen, was sie uns lehren. — Diese Vorsätze und Versprechungen haben viele über das Wesen der Herbartschen Ästhetik getäuscht. Aber „ce sont là des jeux de princes!“ Man gebe einmal acht und man wird sogleich sehen, was die Analyse der Einzelfälle für Herbart war und wie er sich von der Metaphysik fernzuhalten wußte.

Die reine Schönheit und die formellen Beziehungen

Nach Herbart besteht die Schönheit in Verhältnissen: Verhältnissen von Tönen, Farben, Linien, Gedanken, ja des Willens: die Erfahrung muß uns lehren, welche von den Verhältnissen schön sind, und die ästhetische Wissenschaft ist mit der Aufzählung aller Grundverhältnisse und „Musterbegriffe“ erschöpft, von denen die besonderen Fälle der Schönheit sich ableiten lassen. Aber diese Grundverhältnisse sind für ihn nicht etwa physiologischer Natur; sie sind nichts, was man empirisch beobachten könnte, am Ende gar in einem psycho-physischen Kabinett. Um jede Illusion zu rauben, genügt die Bemerkung, daß unter ihnen neben Verhältnissen von Tönen, Linien oder Farben, auch Verhältnisse von Gedanken- und Willenserscheinungen aufgezählt sind und daß sie auf die moralischen Vorgänge ausgedehnt werden, gerade so wie auf die Gegenstände der äußeren Anschauung. Übrigens sagt Herbart ausdrücklich: „Eigentlich ist keine wahre Schönheit sinnlich, wenngleich bei der Auffassung derselben sinnliche Empfindungen in vielen Fällen vorauszugehen und nachzufolgen pflegen.“ [1]) Das Schöne ist scharf zu unterscheiden von der Lustempfindung, die keiner Vorstellung bedarf; während die Schönheit in Vorstellungen von Verhältnissen besteht, auf die im Bewußtsein unmittelbar ein Urteil, ein Zusatz folgt, der eine bedingungslose Zustimmung („es gefällt!“) ausdrückt. Und während Lust und Unlust im Fortschritt der Kultur mehr und mehr etwas minder Wichtiges und Flüchtiges werden, erhebt sich das Schöne immer mehr als etwas Dauerndes, dem ein unleugbarer Wert zukommt.[2]) Das Geschmacksurteil ist allgemein, ewig, unveränderlich; die vollendete Vorstellung des gleichen Verhältnisses führt, wie der Grund seine Folgen, das gleiche Urteil mit sich; und zwar wie zu jeder Zeit, so auch unter allen begleitenden Umständen und in allen Verbindungen und Verflechtungen, welche das Besondere verschiedener Fälle für eine scheinbar allgemeine Regel herbeibringen. Seien die Ele-

[1]) Einleitung in die Philosophie, 1813. Werke ed. Hartenstein, Band I, S. 49.
[2]) Ebenda S. 125—128.

mente eines Verhältnisses allgemeine Begriffe: es ist sichtbar, daß, wenn schon im Urteil nur der Inhalt dieser Begriffe gedacht wird, dennoch das Urteil eine ebenso weite Sphäre haben muß, wie die, welche beiden Begriffen gemein ist."[1]) Für Herbart sind die ästhetischen Urteile die allgemeine Gattung, die die ethischen Urteile als Unterabteilung in sich schließt. „Aus dem übrigen Schönen selbst scheidet sich das Sittliche heraus als dasjenige, was nicht bloß als eine Sache von Wert besessen wird, sondern den unbedingten Wert der Personen selbst bestimmt," und aus dem Sittlichen das Recht.[2]) Die fünf ethischen Ideen, die das sittliche Leben leiten (der inneren Freiheit, der Vollkommenheit, des Wohlwollens, der Billigkeit und des Rechts) sind eigentlich fünf ästhetische Ideen, oder besser ästhetische Begriffe, die auf Willensverhältnisse angewendet sind. Wenn Herbart seine Ästhetik und Ethik aufbaut, ohne die Metaphysik in Bewegung zu setzen, so bleibt es darum nicht minder wahr, daß seine ästhetischen Ideen sich an jene Trinität des Ersten, des Schönen und der Höchsten Liebe anschließen, von der er in seiner Metaphysik spricht.

Die Kunst als Summe von Inhalt und Form

Was die Kunst anbelangt, so betrachtet er sie als einen zusammengesetzten Vorgang, der aus einem außerästhetischen Element, das eine logische oder psychologische oder sonst irgend eine Bedeutung hat, — dem Inhalt — und einem eigentlich ästhetischen Element, das in der Anwendung der ästhetischen Grundbegriffe liegt, — der Form — besteht. Der Mensch sucht Unterhaltung, Belehrung, das Aufregende, das Majestätische, das Lächerliche; und „alles dies wird dem Schönen beigemischt, um dem Werke Gunst und Interesse zu schaffen. So erlangt das Schöne gleichsam verschiedene Farben: Es wird anmutig, prächtig, tragisch, komisch, — und es kann alles dieses werden, denn das für sich ruhig ästhetische Urteil erträgt gleichwohl die Begleitung mancher ihm fremdartiger Aufregungen des Gemüts."[3]) Aber all diese Dinge haben mit der Schönheit nichts zu tun. Um das objektive Schöne und Häßliche zu finden, muß man alle Prädikate, die den Inhalt betreffen, ablösen. „Um das objektive Schöne und Häßliche in der Poesie zu erkennen, müßten Unterschiede solcher und anderer Gedanken nachgewiesen werden,

[1]) Allgemeine praktische Philosophie. Werke, Band VIII, S. 27.
[2]) Einleitung, S. 128.
[3]) Ebenda S. 162.

es müßte also wenigstens von Gedanken überhaupt die Rede sein. Um das objektive Schöne und Häßliche in der Plastik zu erkennen, müßten Unterschiede solcher und anderer Umrisse nachgewiesen werden; es müßte also von Umrissen die Rede sein. Um das Schöne und Häßliche in der Musik zu erkennen, müßten Unterschiede solcher und anderer Töne nachgewiesen werden; es müßte also von Tönen die Rede sein. Nun enthalten die Prädikate „prächtig", „lieblich", „niedlich" (und viele ähnliche) nichts von Tönen, Umrissen, Gedanken; sie geben also auch nichts zu erkennen vom objektiven Schönen weder in der Poesie, noch Plastik, noch Musik. Wohl aber begünstigen sie die Einbildung: es gebe ein objektives Schönes, welchem Gedanken, Umrisse, Töne gleich zufällig seien und dem man sich annähern könne, indem man poetische, plastische, musikalische Eindrücke von ähnlicher Art zugleich empfange, die Gegenstände aber allmählich schwinden lasse und nur die erregten Gemütszustände zu verlängern suche." [1]) Ganz verschieden hiervon ist das ästhetische Urteil, das „kalte Urteil des Kunstkenners", das lediglich die Form in Betracht zieht, das heißt die objektiv wohlgefälligen formalen Verhältnisse. In diesem Absehen vom Inhalt, um die bloße Form zu betrachten, liegt die wahre Katharsis, die die Kunst vollzieht. Der Inhalt ist vorübergehend, ist relativ, ist den Gesetzen der Moral unterworfen, läßt sich von ihrem Gesichtspunkt beurteilen; die Form ist dauernd, absolut und frei. [2]) Die konkrete Kunst kann eine Summe von zwei oder mehr Werten sein; aber der ästhetische Vorgang ist nur Form.

Herbart und die Kantische Anschauung

Wer über den Schein hinausgeht und sich von der Verschiedenheit der Terminologie nicht beirren läßt, dem wird die große Ähnlichkeit der Lehre Herbarts mit der Kants nicht entgehen. Wir finden bei Herbart die Kantische Unterscheidung zwischen freier und anhängender Schönheit wieder, zwischen dem, was Form ist und dem, was zur Form hinzugefügter sinnlicher Reiz ist; desgleichen die Behauptung der Existenz einer reinen Schönheit, die Objekt notwendiger und allgemeiner, wenn auch nicht diskursive Urteile ist; und schließlich auch eine gewisse Zusammenstellung der Schönheit mit der Sittlichkeit, des Ästhetischen mit dem Ethischen. Herbart ist vielleicht auf dem Gebiet der Ästhetik

[1]) Einleitung, S. 129—130.

[2]) Ebenda S. 163.

der strengste Jünger und Fortsetzer der Anschauungen Kants. Die Lehre Kants enthält die seine im Keim. Er bezeichnete sich selbst einmal als „einen Kantianer, aber aus dem Jahre 1828“, und mit vollem Recht, auch in der Feststellung des Unterschiedes der Zeit. Kant ist bei allen Irrtümern und Unbestimmtheiten seiner ästhetischen Anschauungen reich an Anregungen und streut fruchtbare Samenkörner aus: er gehört einer Zeit an, in der die Philosophie noch jung und bildsam war. Der spätere Herbart ist trocken und einseitig. Er nimmt alles Falsche aus der Anschauung Kants auf und bringt es in ein System. Die Romantiker und die metaphysischen Idealisten hatten wenigstens die Identität der Theorie des Schönen und der Kunst erkannt; sie hatten die mechanische und rhetorische Anschauung beseitigt, einige losgelöste Charakterzüge der künstlerischen Aktivität, denen sie allerdings eine übertriebene Bedeutung beimaßen, hervorgehoben. Herbart stellt die mechanische Anschauung wieder her, erneuert den Dualismus und gibt uns einen wunderlichen, abgezirkelten, unfruchtbaren Mystizismus eigener Art, dem jeder künstlerische Hauch fehlt.

XI

Die Aesthetik des Inhalts und die Aesthetik der Form — Bedeutung dieses Gegensatzes

Auf diesem Punkte angelangt, können wir den Sinn und die Bedeutung des berühmten Streites zwischen Gehaltsästhetik und Formästhetik genau feststellen, dieses Streites, der nunmehr seit einem Jahrhundert in Deutschland tobt, der gewaltige Werke über die Geschichte der Ästhetik bald von dem einen, bald vom anderen Standpunkt hervorgerufen hat und dessen Ursprung eben im Gegensatz zwischen Herbart und dem Idealismus Schellings, Hegels und ihrer Genossen und Nachfolger zu suchen ist. Die Worte Form und Inhalt gehören zu denen, die in der philosophischen Terminologie und noch mehr in der besonderen Terminologie der Ästhetik in dem allerverschiedensten Sinne gebraucht werden. Es kommt vor, daß einer gerade das Form nennt, was der andere Inhalt nennt. Man findet sehr oft von den Herbartianern das Wort Schillers zu ihren Gunsten zitiert: daß das Geheimnis der Kunst darin beruhe, „den Inhalt durch die Form zu vertilgen“. Aber was hat die „Form“ Schillers, der die ästhetische Kraft der sittlichen und der geistigen Energie gleichstellt, mit der „Form“ Herbarts gemein,

die weder durchdringt noch beherrscht, sondern nur Gewand und Schmuck für einen Inhalt bildet? Hegel auf der anderen Seite nennt sehr oft das Form, was Schiller Stoff genannt hatte; das heißt das sinnliche Material, das von der geistigen Energie durchdrungen werden muß. Der Inhalt Hegels ist die Idee, die metaphysische Wahrheit als konstituierendes Element der Schönheit; der Inhalt Herbarts ist das passionelle oder intellektuelle Element, das außerhalb des Schönen steht. In Italien bedeutet die Ästhetik der Form die Ästhetik der ausdruckgebenden Tätigkeit: die Form ist weder ein Gewand, noch eine metaphysische Idee, noch das sinnliche Material, sondern sie ist die vorstellende oder phantastische Kraft, die die Eindrücke gestaltet; und dennoch werden bisweilen zur Bekämpfung dieses italienischen ästhetischen Formalismus dieselben Gründe angeführt, mit denen man den deutschen ästhetischen Formalismus bekämpft, der etwas ganz anderes ist. Und so weiter. — Wir aber, die wir soeben die Anschauung der nachkantischen Ästhetiker dargelegt haben, können ihre Thesen bewerten, ohne uns bei ihrer verwirrenden Terminologie Rats zu erholen, ohne uns von den Schildern, die sie erhoben, täuschen zu lassen. Und der Gegensatz der „Gehaltsästhetik" und der „Formästhetik", der Ästhetik des Idealismus und der des Realismus, der Ästhetik Schellings, Solgers, Hegels und Schopenhauers auf der einen Seite und Herbarts anf der anderen erscheint uns als das, was er wirklich ist: nämlich als der Gegensatz nicht etwa zweier wissenschaftlicher Theorien der Ästhetik, sondern zweier metaphysischer Weltanschauungen. Für die ersteren ist das Schöne eine Offenbarung oder Objektivierung Gottes, der Idee des Willens oder wie immer sie das Prinzip ihres metaphysischen Monismus nennen und färben mögen: für den anderen ist es eine Reihe bestimmter Verhältnisse zwischen den „Realien" oder „Monaden", den Elementen seines metaphysischen Pluralismus. Wir als Historiker der Ästhetik können Gehaltsästhetik und Formästhetik Arm in Arm zur ewigen Ruhe senden.

Doch die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war in Deutschland die Zeit der großen tönenden Schlagworte: der eine ist ein Subjektivist, der andere eine Objektivist, der dritte ein Subjektiv-Objektivist; der eine ist abstrakt, der andere ist konkret, der dritte abstrakt-konkret; der eine ist Idealist, der andere Realist, der dritte Ideal-Realist. Zwischen dem Pantheismus und dem Theismus schob Krause damals noch seinen Panentheismus ein. Kein Wunder, daß in diesem Tohuwabohu, in dem die Mittelmäßigen mehr Lärm machten als die Bedeutenden und noch

mehr auf die Worte, ihr einziges Eigentum, pochten — irgend ein bescheidener und klarer Denker, irgend ein Philosoph, der die Dinge selbst in Betracht zog, am schlechtesten fuhr, daß er ungehört und ohne Wirkung blieb, in der lärmenden Menge sich verlor und nicht erkannt und mit einer falschen Etikette bezeichnet wurde.

Friedrich Schleiermacher — Verfehlte Urteile über ihn

Dies war unseres Erachtens das Schicksal Friedrich Schleiermachers, dessen ästhetische Lehre zwar eine der mindest beachteten, aber sicherlich die beachtenswerteste jener philosophischen Epoche ist. Schleiermacher hielt im Jahre 1819 zum erstenmal einen Kursus von Vorlesungen über Ästhetik an der Universität von Berlin. Von da an begann er sich ernstlich mit dem Gegenstande zu beschäftigen, in der Absicht, ein Buch darüber zu schreiben. Er wiederholte den Kursus im Jahre 1825 und noch einmal 1832—1833; aber sein Tod, der ein Jahr darauf erfolgte, verhinderte ihn an der Ausführung seiner literarischen Absichten. Das einzige Dokument, das uns von seinen ästhetischen Betrachtungen geblieben ist, sind also seine Vorlesungen, die von seinen Schülern gesammelt und im Jahre 1842 veröffentlicht wurden.[1]) — Ein Herbartianer, Zimmermann, der eine Geschichte der Ästhetik schrieb, ist sehr erbittert über dieses posthume Werk Schleiermachers; nachdem er es auf zwanzig Seiten mißhandelt und verspottet, fragt er zuletzt: warum die Schüler nur das Andenken des ausgezeichneten Mannes mit der Veröffentlichung dieser Scharteke entehren mußten, die „ganz aus täuschenden Wortspielen, sophistischen Spitzfindigkeiten und dialektischen Erschleichungen bestehe"?[2]) Und auch der idealistische Geschichtsschreiber Hartmann ist nicht viel wohlwollender. Er sagt, „das Ganze ist ein formloser Gedankenbrei, in welchem vieles Triviale, noch mehr Halbwahres und Schiefes und einige gute Bemerkungen durcheinander gerührt sind," und daß man, „um die Lektüre dieser altersschwachen, salbadernden Nachmittagspredigten erträglich zu machen", sie auf den vierten Teil reduzieren müßte; er erklärt, daß sie „für die Prinzipienfrage" gänzlich unfruchtbar sei, da sie gegenüber dem konkreten Idealismus, wie Hegel und andere ihn dargestellt, durchaus nichts Neues biete; er sagt, daß es

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von Lommatsch. Berlin 1842 (Werke III. Teil, Band 7).

[2]) Zimmermann a. a. O., S. 608—634.

ihm „jedenfalls untunlich scheine, Schleiermacher eine andere Stellung anzuweisen, als auf dem Grunde des konkreten Idealismus (Hegelianismus), den er in einigen Punkten von untergeordneter Bedeutung ergänzt“; er bemerkt noch, daß Schleiermacher ein Theolog und auf philosophischem Gebiet mehr oder minder Dilettant sei.[1]) Nun läßt sich, wenn man auch das letzterwähnte Urteil, das keinen ernstlichen Inhalt hat, unberücksichtigt läßt, nicht leugnen, daß die Lehre Schleiermachers uns nur in einer ziemlich unbehauenen Form erhalten ist und viele Unklarheiten und Widersprüche bietet; und was noch wichtiger ist, daß man an vielen Stellen den keineswegs wohltätigen Einfluß der zeitgenössischen Metaphysik spürt. Aber neben und trotz alledem welch eine Kraft einer wahrhaft wissenschaftlichen und philosophischen Methode! wieviel Hauptpunkte sind da mit Sicherheit festgestellt! welche Fülle von neuen Wahrheiten bietet er und wieviel Schwierigkeiten und Probleme, die vor ihm nicht bemerkt oder nicht gelöst wurden.

Schleiermachers Verhältnis zu seinen Vorläufern

Schleiermacher erklärte die Ästhetik für eine durchaus moderne Richtung des menschlichen Geistes: Zwischen der Poetik des Aristoteles, die in der Empirik einer Vorschriftensammlung befangen bleibt, und dem, was im achtzehnten Jahrhundert Baumgarten versuchte, liegt ein ungeheuerer Unterschied. Er pries Kant, weil er als erster die Ästhetik tatsächlich unter die philosophischen Disziplinen aufgenommen; und er erkannte an, daß durch Hegel die künstlerische Funktion ihre höchste Erhebung erreicht, da sie von ihm mit der Religion und mit der Philosophie verknüpft, ja beinahe ihnen gleichgesetzt wurde. Aber er war weder von der Baumgartenschen Schule befriedigt, die zu dem widersinnigen Bemühen ausartete, eine Wissenschaft, eine Theorie auf dem sinnlichen Vergnügen zu errichten, noch von der Kantschen Anschauung, die den Geschmack zum Hauptgegenstand ihrer Betrachtung wählte; noch von der Philosophie Fichtes, in der die Kunst zu einer Pädagogik wurde; noch von der im allgemeinen befolgten Richtung, die den unsicheren und zweideutigen Begriff des „Schönen“ zum Mittelpunkt der Ästhetik macht. Schiller war ihm sympathisch, weil er die Aufmerksamkeit mehr auf das Moment der „Spontaneität“ oder künstlerischen Produktivität gelenkt; und er rechnete es Schelling als Verdienst an, daß er das Gewicht auf

---

[1]) E. von Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant, S. 156—169.

die bildenden Künste gelegt, bei denen die täuschenden und falschen Erklärungen, die auf dem moralischen Zweck begründet werden, weniger leicht möglich sind als bei der Poesie.[1] Und nachdem er für seinen Teil in der präzisesten Weise die Erforschung der praktischen Regeln — die empirischer Natur und für die Wissenschaft unbrauchbar sind — aus der ästhetischen Betrachtung ausgeschlossen, wählte er zur Aufgabe seiner Untersuchungen die Frage, welche Stellung der künstlerischen Tätigkeit in der Ethik zukomme.[2])

Stellung der Aesthetik in Schleiermachers Ethik

Um durch diese Terminologie nicht zu Unklarheiten verleitet zu werden, muß man im Gedächtnis behalten, daß die Philosophie Schleiermachers in die drei Teile: Dialektik, Ethik und Physik zerfällt. Die Dialektik entspricht der Ontologie; die Physik umfaßt alle Wissenschaften von den Naturvorgängen; die Ethik das Studium aller freien menschlichen Tätigkeiten, wie Sprache, Denken, Kunst, Religion und Sittlichkeit, und ist für ihn nicht nur die Wissenschaft von der Sittlichkeit allein. Kurz, die Ethik ist für ihn das, was andere Psychologie nennen, und wieder andere besser die Wissenschaft oder die Philosophie des Geistes. Wenn man diese Aufklärung im Auge behält, wird sein Ausgangspunkt der einzig richtige und zulässige erscheinen. Und es wird nicht wundernehmen, daß er vom Willen spricht und von Willensakten usw., wo andere nur einfach von geistiger Tätigkeit oder Energie gesprochen hätten. Denn auch diesen Worten gibt er einen allgemeineren Sinn als jenen engeren, der ihnen in der praktischen Philosophie gewöhnlich zugewiesen wird.

Die ästhetische Tätigkeit als immanente und individuelle Tätigkeit

Man kann die menschlichen Tätigkeiten in doppelter Weise einteilen. Da kommen zunächst die, von denen wir annehmen, daß sie bei allen Menschen in gleicher Weise beschaffen sind, wie z. B. die logische Tätigkeit; man nennt sie die Tätigkeiten der Identität oder identische Tätigkeiten; dann gibt es andere, bei denen wir eine Verschiedenheit voraussetzen und die wir Tätigkeiten der Differenz oder individuelle nennen. Dann aber gibt es auch Tätigkeiten, die sich im Innenleben erschöpfen, und andere, die sich in der Außenwelt konkretuieren: Immanente und

---

[1]) Vorlesungen über Aesthetik, S. 1—30.

[2]) Ebenda S. 35—51.

praktische Tätigkeiten. Welcher dieser beiden Klassen, und zwar in jeder der zwei Reihen, gehört die künstlerische Tätigkeit an? Die künstlerische Tätigkeit entfaltet sich zweifellos in verschiedener Weise, wenn nicht bei jedem Individuum, so doch sicherlich bei den verschiedenen Nationen und Völkern; und sie gehört infolgedessen zu den Tätigkeiten der Differenz, zu den individuellen Tätigkeiten.[1]) Und was die anderen Einteilungen betrifft, so ist es zwar richtig, daß die Kunst sich auch in der Außenwelt konkretuiert, aber diese Tatsache ist „ein später Hinzukommendes, das sich zu dem inneren Vorgang, wie die Mitteilung des Gedankens vermittelst des Wortes oder der Schrift zum Gedanken selbst verhält"; „das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk." Man könnte hier zwar Ausnahmen geltend machen, wie die der Mimik; aber es wären nur scheinbare Ausnahmen. Zwischen einem wirklich erzürnten Menschen und einem anderen, der diesen Seelenzustand auf der Bühne darstellt, herrscht der Unterschied, daß der Zorn bei dem zweiten „bemessen" und darum schön erscheint: und dies, weil sich im Geiste des Darstellers das innere Bild dazwischen geschoben.[2]) Die künstlerische Tätigkeit „gehört also unter diejenigen menschlichen Tätigkeiten, die den Charakter haben, daß wir bei ihnen das Individuelle in seiner Differenz vom anderen voraussetzen, aber zugleich gehört sie zu den Tätigkeiten, die dem Wesen nach in sich selbst sind und nicht in einem anderen vollbracht werden, die Kunst ist also eine immanente Tätigkeit, bei welcher man die Differenz voraussetzt", sie ist eine innerliche, keine praktische Tätigkeit; eine individuelle, nicht eine allgemeine oder logische.

Die künstlerische und die intellektuelle Wahrheit

Was ist der Unterschied zwischen der Kunst und dem Denken? Wenn die Kunst ein Denkvorgang ist, so muß ein Gedanke gegeben sein, in dem die Identität vorausgesetzt wird, und ein anderer, in dem die Verschiedenheit vorausgesetzt wird. In der Poesie handelt es sich nicht um die Wahrheit; oder vielmehr es handelt sich um eine Wahrheit, die mit der objektiven Wahrheit, der ein — sei es allgemeines, sei es individuelles — wirkliches Sein entspricht (der wissenschaftlichen oder historischen Wahrheit), nichts zu tun hat. „Wenn einer sagt, in diesem Charakter ist keine Wahrheit, so ist dies ein Tadel der Poesie; wenn aber einer sagt, in dem einzelnen Menschen, der dargestellt wird, ist keine Wahrheit,

[1]) Ebenda S. 51—54.
[2]) Ebenda S. 55—61.

sondern er ist Erdichtung, so ist das etwas anderes." Die Wahrheit des poetischen Charakters besteht darin, daß die verschiedenen Gedanken und Handlungsäußerungen einer Person in innerem Zusammenhang ohne Widersprüche dargestellt werden. Selbst bei einem Porträt ist das, was es zu einem Kunstwerk macht, nicht die genaue Übereinstimmung mit einem objektiv wirklichen. Aus der Kunst, aus der Poesie „entspringt nicht das geringste von Wissen": „Sie drückt nur die Wahrheit des Einzelbewußtseins aus." Es gibt daher „eine Produktivität des Denkens und der sinnlichen Anschauung, die den übrigen darin entgegengesetzt sind, daß wir keine Selbigkeit voraussetzen, und die deswegen der Ausdruck sind des Einzelnen als solchen".[1])

Unterschied zwischen dem künstlerischen Bewußtsein und dem Gefühl und der Religion

Das Gebiet der Kunst ist das „unmittelbare Selbstbewußtsein", das vom Gedanken oder Begriff des „Ich" oder des bestimmten „Ich" scharf zu unterscheiden ist. Dieses ist das Bewußtsein der Identität in der Verschiedenheit der Momente: das unmittelbare Selbstbewußtsein „ist die Verschiedenheit der Momente selbst, die einem bewußt sein muß, da ja das ganze Leben nichts ist, als ein sich entwickelndes Bewußtsein". Nun, auf diesem Gebiet ist die Kunst mit zwei Erscheinungen verwechselt worden, mit denen sie in unmittelbarer Verbindung steht: auf der einen Seite mit dem sinnlichen Bewußtsein, das heißt mit dem Gefühl von Lust oder Schmerz, und auf der anderen mit der Religion. Damit spielt Schleiermacher auf die ästhetischen Sensualisten des achtzehnten Jahrhunderts an, sowie auf Hegel und die intime Verbindung zwischen Kunst und Religion, die dieser in der Phänomenologie und in der Enzyklopädie, nicht nur in seinen ästhetischen Vorlesungen, aufstellte. Und er widerlegt sowohl den einen wie den anderen Gesichtspunkt, weil sowohl die sinnliche Lustempfindung, sowie das religiöse Gefühl, so verschieden sie sonst sein mögen, doch beide durch ein „äußeres Sein" bedingt sind, während die Kunst freie Produktivität ist.[2])

Der Traum und die Kunst — Inspiration und Ueberlegung

Um aber diese freie Produktivität, in der die Kunst besteht, besser zu verstehen, ist es noch nötig, das Gebiet des unmittelbaren Bewußtseins

[1]) Ebenda S. 61—66.
[2]) Ebenda S. 67—77.

scharf abzugrenzen. Und nichts wird uns da besser dienen, als ein Vergleich mit den Bildern, die im Traumzustand auftauchen. Auch der Künstler befindet sich in einem Traumzustand: einem Traumzustand mit offenen Augen, in dem unter den vielen Bildern, die auftauchen, nur diejenigen zu Kunstwerken werden, denen eine genügende Kraft innewohnt. Die anderen bilden gleichsam den dunkeln Hintergrund, von denen die ersteren sich abheben. Alle wesentlichen Elemente der Kunst finden sich auch im Traum. Er ist ein Entstehen freier Gedanken und sinnlicher Anschauungen, die lediglich Bilder sind. Was aber fehlt ihm? Wodurch unterscheidet sich der Traum von der Kunst? — Der Unterschied kann nicht in der Technik liegen, die lediglich etwas Äußerliches ist und hier nicht in Frage kommen kann. Der Traum ist etwas Chaotisches, Unfestes, ohne Ordnung, Zusammenhang und sicheres Maß. Wenn wir in dieses Chaos irgend eine Ordnung bringen, so hört der Unterschied sogleich auf, und die Ähnlichkeit mit der Kunst wird zur Identität. Diese innere Tätigkeit, die ordnet und mißt, die das Bild fixiert und umgrenzt, ist es, was die Kunst vom Traum unterscheidet oder den Traum in Kunst wandelt. Es ist ein Akt, der sehr häufig einen Kampf, eine Anstrengung bedeutet und ein Sichentgegenstemmen gegen den unwillkürlichen Strom der auftauchenden Bilder ist. Es ist ein Akt der Überlegung, der Besonnenheit. Der Traum und das Aufhören des Traumes sind beide notwendige Bedingungen für das Entstehen der Kunst. Gedanken und Bilder müssen auftauchen, und zu diesen auftauchenden Bildern muß Maß, Bestimmtheit und Einheit hinzutreten, da sonst jedes Bild mit dem anderen verschwommen und unständig bliebe. Es muß darin sowohl das Moment der Inspiration, der Begeisterung, sowie das der Besonnenheit enthalten sein.[1])

Die Kunst und das Typische

Für die künstlerische Wahrheit ist jedoch erforderlich — und hier wird Schleiermachers Gedankengang minder genau und sicher —, daß das Einzelne vom Bewußtsein der Gattung begleitet sei. Das Selbstbewußtsein des einzelnen Menschen als solchen ist nicht möglich ohne das allgemein menschliche Bewußtsein, noch ist ein einzelner Gegenstand wahr, wenn er nicht zu seinem Allgemeinbegriff in Beziehung gesetzt wird. In einem Landschaftsbild muß „jeder Baum eine Naturwahrheit

[1]) Ebenda S. 79—91.

haben, das heißt er muß angeschaut werden können als einzelnes einer bestimmten Gattung; aber ebenso muß das ganze Zusammensein des Naturlebens und des Individuellen wirkliche Naturwahrheit haben und mithin so zusammen sein können. — Indem wir so in der Kunst nicht nur auf die Produktion einzelner Gestalten an und für sich, sondern auf die innere Wahrheit derselben ausgehen, so ergibt sich, warum man der Kunst eine so hohe Stelle einräumt, als freies Realisieren von dem, worin alle Auffassung ihren Wert hat, es ist nämlich das Prinzip, daß alle Formen des Seins dem menschlichen Geiste einwohnen. Fehlt dieses Prinzip, so ist keine Wahrheit möglich, sondern nur Skepsis." Das was die Kunst erzeugt, das sind die idealen, typischen Gestalten, die auch die wirkliche Natur erzeugen würde, wenn sie nicht von äußeren Elementen behindert wäre.[1]) „Der Künstler produziert die Gestalt aus dem allgemeinen Schema, mit Abweisung alles desjenigen, was in den realen Zusammenhang der lebendigen Kräfte des Wirklichen hemmend eingreift, und diese reine Produktion aus einem allgemeinen Schema ist das, was wir das Ideal nennen."[2])

Damit aber scheint Schleiermacher durchaus nicht das Gebiet der Kunst verändern zu wollen. Er bemerkt: „Wenn der Künstler wirklich Gegebenes bildet, sei es nun Porträt, Landschaft oder die einzelne menschliche Gestalt, so ist dies ein Zurückziehen von der Freiheit der Produktivität und ein Sichanschließen an das Wirkliche."[3]) Im Künstler ist ein doppeltes Streben: das nach der Vollendung des Typus und das nach der Darstellung der natürlichen Wirklichkeit. Er darf weder in die Abstraktheit des Typus, noch in die Unbedeutenheit der empirischen Wirklichkeit verfallen.[4]) Wenn beim Abbilden einer Pflanze nur der Typus der Gattung hervorgehoben werden muß, so fordern wir bei der Darstellung des Menschen infolge der hohen Bedeutung, die ihm zukommt, die vollkommenste Individualisierung.[5]) Die Darstellung des Idealen im Wirklichen schließt nicht „eine unendliche Mannigfaltigkeit, wie sie in der Wirklichkeit besteht", aus. „Die menschliche Gestalt schwebt z. B. in einer Schwankung zwischen dem Ideal und der Karikatur; dies gilt von der ethischen wie von der wirklichen Gestalt. Jede menschliche Gestalt hat

[1]) Ebenda S. 123, 143—150.
[2]) Ebenda S. 505, vergleiche auch S. 607.
[3]) Ebenda S. 505.
[4]) Ebenda S. 506—508.
[5]) Ebenda S. 156—157.

etwas an sich, wodurch sie eine Verbildung ist, aber auch jede hat etwas an sich, wodurch sie eine bestimmte Modifikation der menschlichen Natur ist, nur kommt es nicht vollständig zur Erscheinung, allein dies kann ein geübtes Auge wohl auffassen und zu dem Idealen ergänzen.“ [1]) Schleiermacher erkennt all die Schwierigkeiten von Problemen, wie „ob es ein einziges Ideal der menschlichen Gestalt gäbe oder mehrere“, und ähnliche.[2]) Er bemerkt auch, daß die beiden Anschauungen, die auf dem Felde der Poesie miteinander ringen, auf die Kunst im allgemeinen ausgedehnt werden können. Es gibt Leute, die behaupten, daß die Poesie oder die Kunst das Vollkommene, das Ideal darstellen solle, das, was die Natur schaffen würde, wenn sie nicht von mechanischen Kräften behindert wäre. Andere verwerfen das Ideal als unerreichlich und wollen, daß der Künstler den Menschen darstelle wie er ist, mit all den störenden Elementen, die seiner Wirklichkeit angehören. Und die einen wie die anderen sprechen die eine Hälfte der Wahrheit aus: Der Kunst kommt ebenso die Darstellung des Ideals wie die des Wirklichen, des Subjektiven wie des Objektiven zu.[3]) Auch die Darstellung des Komischen, also des Antiidealen und des unvollkommenen Ideals, ist eine Aufgabe der Kunst.[4])

Unabhängigkeit der Kunst

In bezug auf die Moral ist die Kunst frei, so wie die philosophische Forschung frei ist. Ihr Wesen schließt alle praktischen und sittlichen Wirkungen aus. Dies führt zur Aufstellung des Satzes, daß „es keinen anderen Unterschied des Wertes gibt zwischen verschiedenen Kunstwerken, insofern man sie vergleichen kann als die Vollkommenheit in der Kunst selbst“. „Denken wir uns ein Kunstgebiet als vollkommen in seiner Art, so hat es einen absoluten Wert, der durch nichts anderes erhöht oder erniedert werden kann. Wäre es richtig, daß man als Folge eines Kunstwerkes Willensbewegungen in Anspruch nehmen könnte, so würde ein Kunstwerk noch einen anderen Maßstab haben: Nämlich nicht alle Gegenstände, die der Künstler bearbeiten kann, sind gleich sehr dazu geeignet, Willensbewegungen hervorzubringen, und so würde es eine Differenz der Schätzung geben, die von der Kunstvollkommenheit gar nicht abhängig wäre.“ Und man muß auch nicht das Urteil über die vielleicht

[1]) Ebenda S. 550—551.
[2]) Ebenda S. 608.
[3]) Ebenda S. 684—686.
[4]) Ebenda S. 191—196; vergleiche S. 364—365.

sehr verschiedenartige und komplizierte Persönlichkeit des Künstlers mit dem im eigentlichen Sinne ästhetischen Urteil, das sein Werk betrifft, verwechseln. „Das größte zusammengesetzte Gemälde und die kleinste Arabeske sind in dieser Hinsicht völlig gleich, wie das größte und kleinste Gedicht; der eigentliche Kunstwert hängt lediglich ab von dem Grade der Vollkommenheit, mit der das Äußere dem Inneren entspricht."[1])

Schleiermacher verwirft die Anschauung Schillers, insoweit dieser aus der Kunst ein Spiel machen will im Vergleich zum Ernst des Lebens: eine Anschauung, sagt er, die die der Geschäftsleute ist, die die Geschäfte für das einzig Ernste im Leben halten. Die künstlerische Tätigkeit ist etwas allgemein Menschliches, und man kann sich einen Menschen, in dem sie nicht vorhanden wäre, gar nicht denken; obgleich die Gradunterschiede zwischen den einzelnen Menschen auch in dieser Richtung sehr große sind, die vom einfachen Begehren nach Kunstgenuß bis zu wirklichem Kunstverständnis gehen und von diesem bis hinauf zum produktiven Genie.[2])

Kunst und Sprache

Der Künstler verwendet Mittel, die ihrer Natur nach nicht für das Einzelne, sondern für das Allgemeine bestimmt sind: so die Sprache. Und doch muß die Poesie aus der Sprache das Individuelle herausholen und sich nicht in der Form einer Antithese zwischen dem Individuellen und Universellen darstellen, die der Wissenschaft eigentümlich ist. Von den zwei Elementen der Sprache, dem musikalischen und dem logischen Element, bedient der Dichter sich des ersteren und zwingt das zweite, individuelle Bilder hervorzurufen. Auch ist die Sprache, um die Wahrheit zu sagen, in bezug auf die reine Wissenschaft etwas mehr oder minder Irrationales und ebenso auch im Hinblick auf das individuelle Bild. Das Bestreben der Forschung und der Poesie ist im Gebrauch der Sprache ein gerade entgegengesetztes: die eine sucht die Sprache der mathematischen Formel zu nähern, die andere dem Bild.[3])

Die Fehler Schleiermachers

Dies ist — in den Hauptpunkten und mit Weglassung der vielen bemerkenswerten Einzeltheorien, die wir an ihrer Stelle berühren werden, dargestellt — die ästhetische Anschauung Schleiermachers. Und wenn

[1]) Ebenda S. 209—219; vergleiche 527—528.

[2]) Ebenda S. 98—111.

[3]) Ebenda S. 635—648.

wir ihre Summe ziehen, eine Bilanz der dargelegten Ideen machen, so können wir als seine mangelhaften und verfehlten Seiten die folgenden betrachten: 1. Den nur unvollkommenen Ausschluß der „Ideale oder Typen", wie sehr Schleiermacher sich auch bemüht, solche Kautelen und Einschränkungen aufzustellen, daß durch sie die künstlerische Individualisierung gewahrt und die heraufbeschworenen Typen und Ideale tatsächlich überflüssig werden; zu diesem Fehler wäre auch noch die nur unvollkommene Ausscheidung eines gewissen Restes von abstraktem Formalismus zu rechnen, den man hier und da nicht überwunden und absorbiert findet;[1]) 2. Daß er die Kunst als Tätigkeit der Differenz ohne weiteres betrachtet; dies wird zwar dadurch gemildert, wenn auch nicht aufgehoben, daß er aus dieser Differenz eine Differenz von ganzen Komplexen von Individuen, eine nationale Differenz macht. Wenn er über die Geschichte der Kunst schärfer nachgedacht hätte, wenn er die Möglichkeit, die Künste verschiedener Nationen und Zeiten zu genießen, bedacht, wenn er das Moment der künstlerischen Reproduktion besser untersucht hätte, ja bereits durch die bloße Prüfung des Verhältnisses zwischen Wissenschaft und Kunst hätte er dahin kommen müssen, diese Differenz als eine empirische und überwindliche zu erkennen, wobei er noch immer an den unterscheidenden Merkmalen zwischen Kunst und Wissenschaft als dem Individuellen, im Gegensatz zum Universellen, hätte festhalten können; 3. Daß er nicht gezeigt, daß die ästhetische Tätigkeit mit der der Sprache identisch und darum die Basis jeder anderen menschlichen Tätigkeit ist. Über das künstlerische Element, das das grundlegende Element der Geschichte und als konkrete Form auch in der Wissenschaft unentbehrlich ist, und über die Sprache, nicht als Komplex abstrakter Mittel des Ausdrucks, sondern als die ausdruckgebende Tätigkeit selbst, scheint Schleiermacher keine klaren Anschauungen gehabt zu haben.

Seine Verdienste um die Aesthetik

Diese Fehler, diese Unklarheiten sind vielleicht zum Teil der wenig durchgearbeiteten Form zuzuschreiben, in der seine Anschauungen auf uns gelangt sind. Seine Gedanken über das Thema waren noch lange nicht gereift. Wenn wir dagegen seine Verdienste hervorheben wollen, so brauchen wir nur die Anklagen zu wiederholen, mit denen die beiden schon zitierten Historiker Zimmermann und Hartmann ihn über-

[1]) Vergleiche z. B. ebenda S. 467 fg.

häufen. Schleiermacher hat der Ästhetik ihren imperativischen Charakter genommen; er hat eine Form des Denkens anerkannt und unterschieden, die nicht das logische Denken ist; er hat der Ästhetik einen nicht metaphysischen, sondern einfach anthropologischen Charakter gegeben; er hat den Begriff des Schönen geleugnet und an seine Stelle den der künstlerischen Vollendung gesetzt. Er hat sogar behauptet, daß ein kleines, sowie ein großes Kunstwerk, wenn nur jedes in seiner Sphäre, vollendet ist, ästhetisch gleichwertig sind; er hat den ästhetischen Vorgang als ausschließliche menschliche Produktivität angesehen usw. All diese Kritiken scheinen Anklagen und sind Lobsprüche: für Zimmermann und Hartmann sind sie Anklagen, für uns werden sie Lobsprüche. Inmitten der metaphysischen Orgien seiner Zeit, inmitten jenes beständigen Erbauens und Zerstörens von mehr oder weniger willkürlichen Systemen hat der Theologe Schleiermacher mit philosophischem Scharfblick das Auge auf das gerichtet, was für den ästhetischen Vorgang wesentlich charakteristisch ist, und hat seine Eigentümlichkeiten und Beziehungen festgestellt; und auch dort, wo er nicht klar sah oder durch Unsicherheit irrte, hat er doch niemals die Analyse für die Phantasterei aufgegeben. Indem er das dunkle Gebiet des unmittelbaren Bewußtseins als das des ästhetischen Vorgangs wies, scheint er seinen in die Irre schweifenden Zeitgenossen den alten Spruch wiederholt zu haben: Hic Rhodus, hic salta!

XII

Fortschritte der Linguistik

Ungefähr um dieselbe Zeit, in der Schleiermacher über die Natur des ästhetischen Vorgangs nachdachte, gewann eine geistige Bewegung in Deutschland an Kraft, die dahinzielte, die alten Anschauungen über die Sprache völlig zu verändern, und die dadurch geeignet war, der ästhetischen Wissenschaft die schätzenswertesten Dienste zu leisten. Aber so wie die ästhetischen, wir können sagen, Spezialisten, keine Ahnung von dieser Bewegung hatten, so dachten auch die neuen Sprachphilosophen nicht daran oder gelangten wenigstens nicht dazu, ihre Ideen mit den neuen ästhetischen Lehren in Verbindung zu bringen; und so blieben jene Entdeckungen, auf das enge Gebiet der Linguistik beschränkt, wenig fruchtbar und verkümmerten.

Linguistische Untersuchungen im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts

Auch zur Untersuchung des Verhältnisses zwischen Gedanken und Wort, zwischen der Einheit der Logik und der Vielfältigkeit der Sprachen gab Kants Kritik der reinen Vernunft den ersten Anstoß. Es erschienen damals verschiedene Versuche, die Kantischen Kategorien der Anschauung (Raum und Zeit) und des Verstandes auf die Sprache anzuwenden; der erste war der Roths (1795).[1] Derselbe Roth veröffentlichte später, im Jahre 1815, einen Aufsatz über die „reine Linguistik"; andere bemerkenswerte Arbeiten über das Thema erschienen von Vater, Bernhardi, Reinbeck und Koch, alle im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Der leitende Gedanke dieser Arbeiten war die Unterscheidung zwischen der Sprache und den Sprachen, zwischen der universellen Sprache, die der Logik entsprechen sollte, und den historischen oder tatsächlichen Sprachen, die durch das Gefühl und die Phantasie, oder wie immer man sonst das psychologische Element der Differenzierung bezeichnen will, getrübt sind. Vater unterschied zwischen „allgemeiner Sprachlehre, die a priori durch die Untersuchung der im Urteil enthaltenen Begriffe sich konstruieren läßt" und der „vergleichenden Sprachlehre", die durch das Studium vieler Sprachen Wahrscheinlichkeitsgesetze zu finden sucht. Bernhardi betrachtete die Sprache als eine „Allegorie des Intellekts" und unterschied sie, je nachdem sie Werkzeug der Poesie oder Werkzeug der Wissenschaft ist; und Reinbeck sprach von einer ästhetischen Grammatik und von einer logischen Grammatik. Und noch energischer als die anderen behauptete Koch, das Wesen der Sprache wäre „non ad logices sed ad psychologiae rationem revocanda".[2] Auch manche Philosophen spekulierten über die Sprache und über die Mythologie und betrachteten sie, wie z. B. Schelling, als Erzeugnisse eines „vormenschlichen Bewußtseins", und in bilderreicher Allegorie als teuflische Erfindungen, die das Ich aus dem Unendlichen ins Endliche gestürzt.[3]

---

[1]) Antihermes oder philosophische Untersuchung über den reinen Begriff der menschlichen Sprache und die allgemeine Sprachlehre. Frankfurt und Leipzig 1795.

[2]) Vergleiche bezüglich dieser Schriftsteller: Bemerkungen und Auszüge bei Loewe, Hist. crit. gramm. univ., stellenweise, und bei Pott, Einleitung zu Humboldt, S. CLXXI—CCXII; vergleiche auch Benfey, Geschichte der Sprachwissenschaften, Einleitung.

[3]) Philosophie der Mythologie; vergleiche Steinthal, „Ursprung", S. 81—89.

Wilhelm von Humboldt — Intellektualistische Nachklänge

Die Wahrheit zu sagen, wußte sich nicht einmal der große Sprachphilosoph, der damals in Deutschland erstand, Wilhelm von Humboldt, von dem Vorurteil, daß Logik und Sprache wesentlich identisch wären und nur eine historische und zufällige Verschiedenheit zwischen ihnen bestünde, zu befreien. Seine berühmte Abhandlung über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (1836)[1]) setzt noch immer die „Idee" einer „vollkommenen Sprache" voraus, die sich je nach der linguistischen oder geistigen Fähigkeit der verschiedenen Völker in ebensoviele Einzelsprachen spaltet und mannigfacherweise abschwächt. „Da," sagt er, „die Naturanlage der Sprache eine allgemeine des Menschen ist, und alle den Schlüssel zum Verständnis aller Sprachen in sich tragen müssen, so folgt von selbst, daß die Form aller Sprachen sich im wesentlichen gleich ist und immer den allgemeinen Zweck erreichen muß. Die Verschiedenheit kann nur in den Mitteln und nur innerhalb der Grenzen liegen, welche die Erreichung des Zweckes verstattet." Aber es besteht eine tatsächliche Verschiedenheit nicht nur in den Tönen, sondern auch im Gebrauch, den der Sprachsinn von diesen Tönen im Hinblick auf die Form der Sprache macht, oder besser noch im Hinblick auf die Idee, die er von der Form dieser Sprache hat. „Durch ihn (den Sprachsinn) allein sollte zwar, soweit die Sprachen bloß formal sind, nur Gleichförmigkeit in ihnen entstehen können. Denn er muß in allen den richtigen und gesetzmäßigen Bau verlangen, der nur einer und eben derselbe sein kann. In der Wirklichkeit aber verhält es sich anders, teils wegen der Rückwirkung des Lautes, teils wegen der Individualität des inneren Sinnes in der Erscheinung. Die ‚sprachliche Kraft' kann nicht überall gleich sein, nicht überall gleiche Intensität, Lebendigkeit und Gesetzmäßigkeit offenbaren. Sie wird auch nicht immer durch gleiches Hinneigen zur symbolischen Behandlung des Gedankens und durch gleiches ästhetisches Gefallen am Lautreichtum und Einklang unterstützt." Darin liegen die Gründe der Verschiedenheiten im Bau der menschlichen Sprache, Verschiedenheiten, die sich so wie in der Sprache auch in allen anderen Gebieten der Kultur der Völker offenbaren. Aber wenn man die Sprachen betrachtet, so „muß sich eine Form offenbaren, die unter allen denkbaren am meisten mit den Zwecken der Sprache übereinstimmt", die sich dem Ideal der Sprache am meisten nähert; und „man muß die Vorzüge und Mängel der vorhandenen nach dem Grade

[1]) Posthum erschienen, II. Auflage, besorgt von A. F. Pott, Berlin 1880.

beurteilen können, in welchem sie sich dieser einen Form nähern". Nach der Ansicht Humboldts nähern sich diesem Ideal am meisten alle sanskritischen Sprachen, die darum auch als Vergleichskanon dienen können. Und nachdem er die chinesische Sprache als eine Klasse für sich abgegliedert, stellt er die Einteilung der möglichen Sprachformen in flektierende, agglutinierende und inkorporierende auf: Typen, die sich in jeder wirklichen Sprache in verschiedenem Grade gemischt finden.[1]) Auf Humboldt führt auch die Einteilung der Sprachen in höhere und niedere, je nach der Behandlung des Verbums, zurück, nach welcher sie in geformte und formlose unterschieden werden. Und es gelingt ihm auch in keiner Weise, sich von dem anderen alten Vorurteil zu befreien, das mit dem ersten in Zusammenhang steht, nämlich daß die Sprache als etwas von den sprechenden Individuen Unabhänges, Objektives bestehe, etwas, das außerhalb seiner existiert und gleichsam vor ihm liegt und das er durch Anwendung aufleben machen kann.

Die Sprache als geistige Tätigkeit — Die innere Form

Aber Humboldt selbst bekämpft Humboldt: Neben all diesen Schlacken veralteter Ansichten enthüllt sich mit frischer Lebenskraft in seinem Werk eine vollkommen neue Auffassung der Sprache. Allerdings ist gerade infolgedessen sein Buch nicht frei von Widersprüchen; es begegnet uns darin ein Zaudern und gleichsam eine gewisse Verlegenheit, die auch für seine Schreibweise charakteristisch sind und sie bisweilen gequält und dunkel machen. Der neue Mensch in Humboldt widerlegt den alten, wenn er sagt: „Man muß die Sprache nicht sowohl wie ein totes Erzeugtes, sondern weit mehr wie eine Erzeugung ansehen. . . . Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblick Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (ergon), sondern eine Tätigkeit (energeia). . . . Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierten Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen." Die Sprache ist das Sprechen. „Die eigentliche Sprache in dem Akte ihres wirklichen Hervorbringens liegt in der verbundenen Rede. . . . Nur sie muß man sich überhaupt in allen Untersuchungen, welche in die lebendige Wesenheit der Sprache eindringen sollen,

[1]) Ebenda S. 308—310.

immer als das Wahre und Erste denken. Das Zerschlagen in Wörter und Regeln ist nur ein totes Machwerk wissenschaftlicher Zergliederung." [1]) Die Sprache ist nicht durch ein Bedürfnis nach äußerer Mitteilung an andere entstanden: nein, sie ist durch ein durchaus inneres Bedürfnis nach Erkenntnis und nach dem Sichverschaffen einer Anschauung der Dinge hervorgegangen. „Die Sprache ist auch in ihren Anfängen durchaus menschlich und dehnt sich absichtslos auf alle Gegenstände zufälliger sinnlicher Wahrnehmung und innerer Bearbeitung aus.... Die Worte entquellen freiwillig, ohne Not und Absicht der Brust, und es mag wohl in keiner Einöde eine wandernde Horde gegeben haben, die nicht schon ihre Lieder besessen hätte. Denn der Mensch als Tiergattung ist ein singendes Geschöpf, aber Gedanken mit den Tönen verbindend." [2]) Der neue Mensch, der in Humboldt lebte, führte ihn zur Entdeckung einer Tatsache, die den Verfassern der logischen Universalgrammatiken unbekannt geblieben war: der „inneren Sprachform". Was ist die innere Sprachform? Sie ist weder ein logischer Begriff, noch physischer Laut: sie ist die subjektive Anschauung, die sich der Mensch von den Dingen bildet. Sie ist das die Mannigfaltigkeit schaffende Prinzip, das der Sprache eigen ist, abgesehen vom physischen Laut: sie ist das Werk der Phantasie und des Gefühls, sie ist die Individualisierung des Begriffs. Die Verbindung der inneren Sprachform mit dem physischen Laut ist das Werk einer inneren Synthese: „Die Sprache erinnert oft, aber am meisten hier in dem tiefsten und unerklärbarsten Teile ihres Verfahrens, an die Kunst. Auch der Bildner und Maler vermählt die Idee mit dem Stoff, und auch seinem Werke sieht man es an, ob diese Verbindung in Innigkeit der Durchdringung dem wahren Genius in Freiheit entstrahlt, oder ob die abgesonderte Idee mühevoll und ängstlich mit dem Meißel oder dem Pinsel gleichsam abgeschrieben ist." [3])

Sprache und Kunst in der Auffassung Humboldts

Allerdings bleiben für Humboldt das Vorgehen des Künstlers und das des redenden Menschen immer nur analoge Vorgänge, die man vergleichen kann, nicht identische, wie es richtig wäre. Einmal betrachtet Humboldt das Wort allzu einseitig, als ein Mittel zur Entwickelung des (logischen) Gedankens; und dann waren seine ästhetischen Ansichten ein

---

[1]) Ebenda S. 54—56.
[2]) Ebenda S. 25, 73—74, 79.
[3]) Ebenda S. 105—118.

wenig unbestimmt und nicht immer scharf und genau, so daß sie ihn daran hinderten, die Identität zu erkennen. Von seinen zwei wichtigsten ästhetischen Schriften scheint die eine über „Männliche und weibliche Schönheit“ (1795) unter dem Einfluß Winckelmanns und seiner Idee eines Gegensatzes zwischen Schönheit und Ausdruck entstanden zu sein; der spezifische Geschlechtscharakter verringert nach Humboldts Ansicht die menschliche Schönheit, die sich erst durch den Triumph über jene Geschlechtsunterschiede vollständig darstellt. Die andere, die von Goethes „Hermann und Dorothea“ ausging, definiert die Kunst als „die Darstellung der Natur durch die Einbildungskraft, die nun nicht anders als schön sein kann, denn sie ist ein Werk der Einbildungskraft“: also eine Metamorphose der Natur, die in eine höhere Sphäre versetzt wird. Aus der Sprache, die aus Abstraktionen besteht, schöpft der Dichter Bilder.[1]) In seiner linguistischen Abhandlung unterscheidet er Poesie und Prosa, wobei er diese beiden Begriffe philosophisch und nicht als bloßen Gegensatz der freien und der gebundenen, der periodischen und der metrischen Rede auffaßt. „Die Poesie faßt die Wirklichkeit in ihrer sinnlichen Erscheinung, wie sie äußerlich und innerlich empfunden wird, auf, ist aber unbekümmert um dasjenige, wodurch sie Wirklichkeit ist, stößt vielmehr diesen ihren Charakter absichtlich zurück. Die sinnliche Erscheinung verknüpft sie sodann der Einbildungskraft und führt durch sie zur Anschauung eines künstlerisch-idealischen Ganzen. Die Prosa sucht in der Wirklichkeit gerade die Wurzeln, durch welche sie am Dasein haftet, und die Fäden ihrer Verbindungen mit demselben. Sie verknüpft alsdann auf intellektuellem Wege Tatsachen mit Tatsachen und Begriffen mit Begriffen und strebt nach einem objektiven Zusammenhang in einer Idee.“[2]) Die Poesie geht der Prosa voraus; um die Prosa hervorzubringen, muß der Geist sich zunächst an der Poesie bilden.[3]) Aber neben diesen tiefen Anschauungen betrachtet Humboldt die Dichter als die Vervollkommner der Sprache, ist der Ansicht, daß die Poesie nur einigen außerordentlichen Augenblicken angehört,[4]) und es scheint aus diesen und ähnlichen Ansichten hervorzugehen, daß er noch nicht vollkommen erkannt, daß die Sprache immer Poesie ist und daß die Prosa (Wissenschaft) nicht eine andere ästhetische Form, sondern einen anderen Inhalt bedeutet.

---

[1]) Zimmermann a. a. O. S. 533—544.
[2]) Verschiedenheit usw., S. 236—238.
[3]) Ebenda S. 239—240.
[4]) Ebenda S. 295—206, 547 usw.

H. Steinthal — Unabhängigkeit der sprachlichen Funktion von der Logik

Die Widersprüche Humboldts wurden, was die Sprachtheorie anbelangt, von dem größten seiner Nachfolger, Steinthal, gelöst. Dieser nahm, — und hierbei stützte er sich auf seine Vorgänger, — den Satz, daß die Sprache nicht der Logik, sondern der Psychologie angehöre, wieder auf[1]) und führte im Jahre 1855 eine schöne Polemik gegen den Hegelianer Becker, den Verfasser der „Organismen der Sprache", einen der letzten grammatischen Logiker, der das Material der Sanskritsprachen aus zwölf Grundbegriffen ableiten zu können glaubte. Es ist nicht wahr, behauptete Steinthal, daß man ohne Worte nicht denken könne: der Taubstumme denkt in Zeichen, der Mathematiker in Formeln, in einigen Sprachen, wie z. B. in der chinesischen, ist der graphische Teil für das Denken ebenso unentbehrlich oder vielleicht noch unentbehrlicher als der phonetische.[2]) Hier schoß Steinthal vielleicht über das Ziel hinaus und stellte die Autonomie des Ausdrucks gegenüber dem logischen Denken nicht gehörig fest, obschon die Beispiele, die er anführt, beweisen, daß man zwar ohne Worte, aber nicht ohne Ausdrücke denken kann.[3]) Aber das bewies er später in wirksamer Weise, daß Begriff und Wort, das logische Urteil und der gesprochene Satz inkommensurabel sind. Der Satz ist nicht das Urteil, sondern nur die Darstellung eines Urteils; und nicht alle Sätze stellen Urteile dar. Mehrere Urteile können in einem einzigen Satz ausgedrückt werden. Den logischen Einteilungen der Urteile (den Verhältnissen der Begriffe zueinander), entspricht keine analoge grammatikalische Einteilung der Sätze. „Die logische Form des Satzes ist kein geringerer Widerspruch, als spräche man von dem Winkel eines Kreises, von der Peripherie des Dreiecks." Wer spricht, in dem bilden sich, insoweit er spricht, nicht Gedanken, sondern Sprache.[4])

Identität der Probleme vom Ursprung und vom Wesen der Sprache

Nachdem er so die Sprache von jeder Abhängigkeit von der Logik befreit und mehrmals feierlich verkündet, daß die Sprache ihre Formen

[1]) Grammatik, Logik und Psychologie, ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zueinander. Berlin 1855.

[2]) Ebenda S. 153—158.

[3]) Siehe theoretischen Teil S. 28.

[4]) Grammatik, Logik und Psychologie, S. 179, 183.

unabhängig von der Logik in vollkommenster Selbständigkeit hervorbringt,[1]) und die Theorie Humboldts von den Überbleibseln der logischen Grammatik von Port-Royal gereinigt, forscht Steinthal nach dem Ursprung der Sprache, wobei er in Übereinstimmung mit seinem Meister von der Erkenntnis ausgeht, daß die Frage nach dem Ursprung der Sprache die Frage nach ihrem Wesen ist, nämlich die Frage nach ihrer psychologischen Genesis, oder nach der Stelle, die sie in der Entwickelung des Geistes einnimmt. „Der Unterschied zwischen der Urschöpfung und der täglich wiederholten existiert rücksichtlich der Sprache gar nicht.“[2]) Die Sprache gehört der weiten Gattung der Reflexbewegungen an; aber auch damit deutet man nur eine Seite, noch nicht ihre charakteristische Qualität an. Reflexbewegungen hat das Tier, und es hat überdies Empfindungen wie der Mensch. Aber beim Tier sind die Sinne „breite Tore, durch welche die äußere Natur mit solcher Macht in die Seele einstürmt, daß diese unterworfen wird, Selbständigkeit und freie Bewegung verliert“. Im Menschen entsteht die Sprache, weil er den Widerstand gegen die Natur, die Beherrschung des eigenen Körpers die Freiheit, bedeutet. „Das Sprechen ist eine Befreiungstätigkeit. Das fühlen wir ja alle heute noch, wie wir unsere Seele erleichtern, von einem Drucke befreien, indem wir uns äußern.“ In dem Augenblick, der dem Bilden der Sprache unmittelbar vorhergeht, muß man sich den Menschen als „in größter Lebhaftigkeit alle Wahrnehmungen, alle Anschauungen, die seine Seele empfing, mit leiblichen Bewegungen, mimischen Stellungen, Gebärden und besonders Tönen, ja sogar artikulierten Tönen, begleitend“, vorstellen. Was fehlt ihm nun noch, daß er spreche? Es fehlt ihm eine einzige Sache, aber die wichtigste: die bewußte Verknüpfung der Reflexbewegungen des Leibes mit den Erregungen der Seele: Wenn das Empfindungsbewußtsein bereits Bewußtsein ist, so fehlt ihm doch noch das Bewußtsein des Bewußtseins; wenn es bereits Anschauung ist, die Anschauung der Anschauung; kurz es fehlt ihm die innere Form der Sprache. Erst mit dieser entsteht die Verknüpfung, das Wort. Der Mensch wählt die Laute nicht. Der Laut ist ihm gegeben, und er äußert ihn notwendig, instinktiv, ohne Absicht, ohne Willkür.[3])

---

[1]) Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft (II. Auflage, Berlin 1881), S. 62.

[2]) Grammatik, Logik und Psychologie usw., S. 231.

[3]) Ebenda S. 285, 292, 295—306.

Irrtümliche Anschauungen über die Kunst bei Steinthal — Sein Nichterfassen der Verbindung zwischen Linguistik und Aesthetik

Hier ist nicht der Ort, eine detaillierte Prüfung aller Einzelanschauungen Steinthals vorzunehmen, noch auch der verschiedenen Phasen, die er durchmachte und die nicht immer einen Fortschritt bedeuten, insbesondere nachdem er sich zu geistiger Mitarbeiterschaft mit Lazarus vereinigt und beide zusammen sich auf die „Völkerpsychologie" geworfen hatten, für einen Teil deren sie unter anderem auch die Linguistik hielten.[1]) Aber nachdem wir anerkannt, welches große Verdienst er dadurch erworben, daß er in die Ideen Humboldts Zusammenhang gebracht und die sprachliche Funktion mit einer Schärfe, wie es niemals vorher geschehen, von der des logischen Denkens geschieden hatte, müssen wir bemerken, daß auch er die Identität der „inneren Form der Sprache", dessen, was er „die Anschauung der Anschauung oder Apperzeption" nannte, mit der ästhetischen Phantasie nicht erkannte. Die Herbartsche Psychologie, zu der Steinthal sich bekannte, bot ihm auch keinen Stützpunkt für eine solche Identifizierung. Herbart und seine Anhänger lösten die Logik als eine normative Wissenschaft aus der Psychologie ab und vermochten nicht, die wahren Grenzen zwischen Empfindung und geistiger Gestaltung, zwischen Psyche und Geist, scharf zu erkennen; noch erkannten sie, daß das logische Denken eine dieser geistigen Gestaltungen ist, daß es eine Tätigkeit ist und nicht ein Kodex von inneren Gesetzen. Wie sie mit der Ästhetik umsprangen, das wissen wir bereits: auch die Ästhetik war für sie ein Kodex der schönen Formverhältnisse. Unter dem Einfluß dieser Lehren konnte Steinthal zu keinem anderen Resultat kommen, als in der Kunst eine „Verschönerung" der Gedanken, in der Linguistik die Wissenschaft vom Sprechen zu sehen, während Rhetorik und Ästhetik eine ganz verschiedene Sache, nämlich die Wissenschaft gut oder schön zu reden, war.[2]) Die Poetik und die Rhetorik — sagt er in einer seiner mannigfachen Abhandlungen — unterscheiden sich von der Linguistik dadurch, daß in ihnen von vielen anderen und wichtigeren Dingen die Rede sein muß, bevor sie zur Sprache kommen. „Jene Disziplinen werden also nur einen sprachwissenschaftlichen Abschnitt haben, der, wenn wir ihm innerhalb der Sprach-

[1]) Steinthal, Ursprung der Sprache, IV. Auflage, Berlin 1888, S. 120—124; M. Lazarus, Das Leben der Seele, 1855 (Berlin 1876—1878) Band 2; von beiden geleitet: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft seit 1860.

[2]) Grammatik, Logik und Psychologie, S. 139—140 und 146.

wissenschaft seinen Platz anweisen wollten, die letzte Abteilung der Syntax bilden würde. Freilich bleibt zu beachten, daß die Syntax einen ganz anderen Charakter hat, als die Rhetorik und Poetik; sie hat es nur mit Richtigkeit der Sprache zu tun, jene zeigen die Schönheit oder Angemessenheit des Ausdrucks; sie ist rein historisch, jene sind ästhetisch; sie hat ausschließlich grammatische Prinzipien, jene haben Rücksichten zu nehmen, welche ganz außerhalb der Sprache liegen, wie die Stimmung des Redenden usw. Genau genommen verhält sich die Syntax zur Stilistik wie die grammatische Betrachtung der Quantität der Vokale zur Metrik."[1]) Daß Sprechen entweder gut und schön sprechen sein muß oder überhaupt nicht Sprechen ist,[2]) und daß die vollständige Umwandlung des Begriffs der Sprache, die Humboldt und er bemerkt hatten, auf die verwandten Disziplinen der Poetik, Rhetorik und Ästhetik rückwirken und sie gleichfalls umwandeln und vereinigen mußte, das kam ihm nie in den Sinn. Und so hatte nach so viel Arbeit und so viel scharfen Analysen die Einheit von Sprache und Poesie, die Identität der Wissenschaften von der Sprache und von der Poesie, der Linguistik und der Ästhetik, ihren vollkommensten oder besser ihren mindest unvollkommenen Ausdruck in den prophetischen Aphorismen Giambattista Vicos gefunden.

XIII

Aesthetiker geringeren Ranges der metaphysischen Schule

Von den Schriften methodischer und strenger Denker, wie Schleiermacher, Humboldt und Steinthal, kehrt man nur mit Bedauern zu den Erzeugnissen der metaphysischen Idealisten, der Kollegen und Schüler Schellings und Hegels, zurück, die in dieser Zeit, besonders bis ungefähr um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, nicht aufhören, sich in wütenden Wogen schwerer und dicker Bände in unablässiger Folge heranzuwälzen. Mit Bedauern, mit Überdruß, fast mit Ekel geht man von jener Wissenschaft, die den Geist erleuchtet, zu Schreibereien über, die nur zu sehr ein schillerndes Gemenge von Phantasterei und Scharlatanerie, von trunkenem Schwelgen in leeren Worten und Formeln und professorenhaften Versuchen, andere betrunken zu machen, sind.

---

[1]) Einleitung S. 34—35.

[2]) Theoretischer Teil S. 76—77.

Krause, Trahndorff, Weiße und andere

Und wozu auch eine allgemeine Geschichte der Ästhetik (die sich ja doch nicht mit allen Verfehlungen und Irrtümern befassen kann, sondern nur jene in Betracht ziehen muß, die bestimmte Geistesrichtungen und Epochen charakterisieren) mit Theorien belasten, gleich denen eines Krause, eines Trahndorff, Weiße, Deutinger, Oersted, Zeising, Eckardt und so viel anderer Lieferanten von Handbüchern und Systemen, von denen nicht ein einziger über die Grenzen des deutschen Landes hinausgelangte — nur Krause wurde in das stets unglückliche Spanien eingeführt —, und die man ruhig dem Andenken oder besser dem schnellen Vergessen ihrer Landsleute überlassen kann? Krause[1]) ist ein Menschenfreund, Freidenker und Theosoph, für den alles Organismus und Schönheit ist, und die Schönheit ist Organismus, und der Organismus ist Schönheit; und das „Sein" oder Gott ist Eines, frei und ungeteilt; und Eines, frei und ungeteilt ist auch das Schöne. Es gibt nur einen Künstler, Gott, und eine einzige Kunst, die göttliche. Die Schönheit des Endlichen ist die Gottheit oder die Gottähnlichkeit, die im Endlichen erscheint. Das Schöne setzt die Vernunft, den Verstand und die Phantasie in befriedigender und ihren Gesetzen entsprechender Art in Bewegung und erfüllt die Seele mit einem uneigennützigen Lustgefühl, einer Neigung, die von keinem Interesse geleitet ist. Trahndorff[2]) beschreibt die verschiedenen Stufen, über die emporschreitend, das Individuum das Wesen oder die Form des Weltalls zu erfassen sucht, die Stufen des Gefühls, der Anschauung, der Reflexion und der Ahnung, und bemerkt, daß die einfache theoretische Erkenntnis dazu nicht genüge, und daß noch das Wollen hinzutreten muß, das Wollen, welches Können ist, mit seinen drei Graden von Streben, Glauben und Liebe, und er verlegt das Schöne in Liebe, die den höchsten Grad darstellt: das Schöne ist die Liebe, die sich selbst begreift. Christian Weiße[3]) suchte wie Trahndorff den christlichen Gott mit der Hegelschen Philosophie zu versöhnen; die ästhetische Idee steht nach seiner Ansicht höher als die logische Idee und führt zur Religion, zu Gott; die Idee der Schönheit, die ihre Existenz außerhalb des sinnlichen Weltalls hat, ist die Wirklichkeit des Begriffs der Schönheit. Und so wie die Idee der Gottheit die absolute Liebe ist, so findet sich die der Schönheit in Wirklichkeit in der Liebe.

[1]) Abriß der Ästhetik, posth. 1837; Vorlesungen über Ästhetik (1828—1829), posth. 1882.

[2]) Ästhetik, Berlin 1827.

[3]) Ästhetik, Leipzig 1830; System der Ästhetik, Vorlesungen, posth., ebenda 1872.

Den gleichen Versöhnungsversuch machte der katholische Theologe Deutinger.[1]) Das Schöne entsteht für ihn aus dem Können, das eine Tätigkeit darstellt, die der des Erkennens der Wahrheit und des Tuns des Guten parallel geht; doch während die Erkenntnis eine rezeptive ist, ist das Können eine Bewegung von außen nach innen, das die Materie ergreift, um ihr das Siegel der Persönlichkeit aufzudrücken. Drei Elemente: Eine ideale innere Anschauung: die Idee; eine formbare Materie; und die Kraft, beide, das Innere und das Äußere, das Unsichtbare und das Sichtbare, das Ideale und das Reale, zu durchdringen, bilden das Schöne. Oersted[2]) (der niemand anders ist als der bekannte dänische Naturforscher, dessen Werke damals in Deutschland übersetzt wurden und Erfolg hatten) definiert das Schöne als die objektive Idee in dem Augenblick, in dem sie subjektiv betrachtet wird: die in den Dingen ausgedrückte Idee, insofern sie sich der Anschauung offenbart. Zeising[3]) suchte einerseits die Mysterien des goldenen Schnittes zu ergründen und spekulierte gleichzeitig über das Schöne, das er als eine der drei Formen der Idee ansah: und zwar als die Idee, die sich im Objekt und Subjekt offenbart, das heißt die Idee als Anschauung, das Absolute, das in der Welt erscheint und vom Geist anschaulich erfaßt wird. Eckardt[4]) wollte eine theistische Ästhetik geben, die ebenso die einseitige Transzendenz des Deismus, wie die einseitige Immanenz des Pantheismus vermeiden sollte, und erklärte, daß man nicht von dem Gefühl des Beschauers, noch von dem Kunstwerk, noch von der Idee des Schönen, noch von dem Begriff der Kunst ausgehen dürfe, sondern vom schöpferischen Geist, von der ursprünglichen Quelle des Schönen, vom Künstler: Da der schaffende Künstler nicht begriffen werden kann, wenn man nicht zum höchsten schöpferischen Genie, zu Gott, emporsteigt, so berief er eine „Psychologie des Weltkünstlers“, also eine Psychologie Gottes.

Friedrich Theodor Vischer

Wenn die Kategorie der Quantität irgend welchen Wert neben der der Qualität behauptet, so müssen wir uns ausführlicher mit Friedrich

[1]) Kunstlehre, Regensburg 1845—1846 (Grundlinien einer positiven Philosophie, Band 4 und 5).

[2]) Der Geist in der Natur, 1850—1851, Neue Beiträge zu „Der Geist in der Natur“, posth. 1855.

[3]) Ästhetische Forschungen, Frankfurt a. M. 1855.

[4]) Die theistische Begründung der Ästhetik im Gegensatz zu der pantheistischen, Jena 1857; Vorschule der Ästhetik, Karlsruhe 1864—1865.

Theodor Vischer, dem umfangreichsten aller deutschen Ästhetiker, ja dem deutschen Ästhetiker par excellence, beschäftigen, der, nachdem er 1837 ein Buch über das „Erhabene und Komische, einen Beitrag zur Philosophie des Schönen“[1]), publiziert hatte, in der Zeit von 1846—1857 vier dicke Bände über die „Ästhetik als Wissenschaft des Schönen“[2]) herausgab, in der er in hunderten von Paragraphen und langen Anmerkungen und Unteranmerkungen ein ungeheures Material von ästhetischen Forschungen anhäuft, sowie zahllose Dinge, die mit der Ästhetik nichts zu tun haben, und endlich zahllose Dinge, die mit dem denkbaren Weltall überhaupt nichts zu tun haben. Die Ästhetik Vischers zerfällt in drei Teile. Der erste Teil, „die Metaphysik des Schönen“, behandelt den Begriff des Schönen an sich, ohne Rücksicht darauf, wo und wie er sich verwirklicht. Der zweite Teil behandelt die beiden einseitigen Formen dieser Verwirklichung: das Schöne in der Natur und das Schöne in der Phantasie; dem ersteren fehlt die subjektive, dem zweiten die objektive Existenz. Der dritte Teil, die Theorie der Künste, erforscht den Verbindungsakt der beiden Momente, des physischen und des psychischen, des objektiven und des subjektiven, in der Kunst. Wie man sieht, fehlt es dem Werk nicht an der Architektonik: ein Lob, das zu jener Zeit neben der kombinierenden und konstruktiven Gabe sehr begehrt war! Welche Anschauung Vischer von der ästhetischen Tätigkeit hatte, ist schnell gesagt: eine verschlechterte Form der Hegelschen. Das Schöne gehört nach seiner Ansicht weder der theoretischen, noch der praktischen Tätigkeit an; es wohnt in einer heiteren Sphäre, die über diese Antithesen erhaben ist, in derselben Sphäre, in der auch die Religion und Philosophie zu Hause sind: der Sphäre des absoluten Geistes.[3]) Nur will er, im Gegensatz zu Hegel, der Religion den ersten Platz, der Kunst den zweiten und der Philosophie den dritten angewiesen wissen. Die Umsetzung dieser drei Stufen: Kunst, Religion und Philosophie, die man bald in der einen, bald in der anderen Reihenfolge ordnete, war in jenen Tagen eine Sache, auf welche die allergrößte Arbeit verwendet wurde. Man hat bemerkt, daß von den sechs möglichen Kombinationen dieser drei Ausdrücke vier tatsächlich versucht wurden. Schelling war für die Reihenfolge Philosophie, Religion, Kunst; Hegel für Kunst, Religion, Philosophie; Weiße für Philosophie, Kunst, Religion und

[1]) Stuttgart 1837.

[2]) Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Reutlingen, Leipzig und Stuttgart 1846—1847, drei Teile in vier Bänden.

[3]) Ästhetik, Einleitung §§ 2—5.

Vischer für Religion, Kunst, Philosophie.[1]) Nachdem aber Vischer selbst[2]) die Meinung Wirths zitiert, der ein System der Ethik[3]) verfaßt hatte und darin für die Anordnung Religion, Philosophie, Kunst eingetreten war, so ergibt sich, daß nur noch eine einzige Kombination übrig ist, die nicht verwendet und daher noch verfügbar ist, nämlich: Kunst, Philosophie, Religion, falls sich nicht irgend ein unbekanntes Genie ihrer bereits bemächtigt haben sollte, was uns durchaus wahrscheinlich vorkommt. — Das Schöne ist die Verwirklichung der Idee; diese ist nicht der abstrakte Begriff, sondern der mit seiner Wirklichkeit verbundene Begriff. Nur, fügt Vischer hinzu, sei die Idee als Gattungsidee zn determinieren, und je höher eine Idee stehe, desto größer müsse ihre Schönheit sein. Aber auch die niedrigste sei immer noch schön, da sie ein integrierender Bestandteil der Totalität der Ideen sei.[4]) Der höchste Grad ist der der menschlichen Persönlichkeit. „In dieser geistigen Welt erreicht die Idee ihre wahre Bedeutung, und Ideen heißen nun die großen bewegenden sittlichen Mächte, auf welche jedoch in dem Sinne auch der Begriff der Gattung noch angewandt werden kann, daß sie sich zu ihren engeren Sphären und den sie verwirklichenden einzelnen Persönlichkeiten verhalten, wie die Gattung zu ihren Arten und Individuen." Über allen steht die sittliche Idee: „Über diese Grundlage erhebt sich die Welt der sittlichen oder der Selbstzwecke, welche den bedeutendsten Inhalt des Schönen abzugeben bestimmt sind." Dennoch verwirklicht das Schöne diese Welt in der Anschauung; daher bleibt die moralische Tendenz aus der Kunst ausgeschlossen.[5]) So reduziert Vischer die Hegelsche Idee bald auf einen einfachen Begriff, bald nähert er sie der Idee des Guten und bald macht er, wie sein Meister, etwas ganz Verschiedenes aus ihr, das noch höher selbst als Verstand und Sittlichkeit steht.

Die anderen Richtungen

Der Herbartsche Formalismus blieb von Anfang an nur wenig bemerkt und fand noch weniger Anhänger: Kaum ein Versuch wurde hie und da gemacht, die raschen Skizzen, auf die Herbart sich beschränkt hatte, zu entwickeln und anzuwenden, wie z. B. Griepenkerl (1827) und Bobrik

1) Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 217, Anm.
2) Ästhetik, Einleitung § 5.
3) System der spekulativen Ethik, Heilbronn 1841—1842.
4) Ästhetik §§ 15—17.
5) Ebenda §§ 19—24.

1834) es taten.[1]) Die Vorlesungen Schleiermachers gaben noch, ehe sie zu einem Bande gesammelt wurden, Erich Ritter, dem bekannten Geschichtsschreiber der Philosophie, den Anlaß zu einer Reihe eleganter Abhandlungen (1840),[2]) in denen man übrigens nur schwer einen Fortschritt gegenüber den Anschauungen Schleiermachers finden könnte, dessen wichtigere Partien nicht erleuchtet werden, da Ritter sich mehr mit dem sozialen Moment und dem des ästhetischen Lebens befaßt. Ein feiner Kritiker der deutschen Ästhetik, so wie sie sich seit Baumgarten entwickelt hatte, erschien in jener Zeit in Wilhelm Theodor Danzel. Unter anderem wendete sich Danzel zur rechten Zeit gegen die Prätension, in einem Kunstwerk den „Gedanken" zu finden: „Der Gedanke eines Kunstwerkes . . . unseliger Ausdruck, der ein ganzes Zeitalter zur Sisyphusarbeit einer Zurückführung der Sache auf das Denken des Verstandes und der Vernunft verdammt hat! Der Gedanke eines Kunstwerkes ist nichts anderes, als das auf die angegebene Weise Erschaute, welches nicht in dem Kunstwerk dargestellt, sondern das Kunstwerk selbst ist. Der Kunstgedanke kann niemals durch Begriffe und Worte ausgedrückt werden." [3]) Ein früher Tod vernichtete die frohen Hoffnungen, die Danzel für Wissenschaft und Geschichte der Ästhetik erweckt hatte.

Die Theorie der Naturschönheit und die der Modifikationen des Schönen

Die metaphysische Ästhetik nach Hegel ist hauptsächlich dadurch bemerkenswert, daß in ihr zwei Theorien zum Gipfel ihrer Entwickelung gelangten, oder besser zwei Massen von Bemerkungen und Phantastereien höchst seltsamer Natur: die Theorie vom Schönen in der Natur und die Theorie der Modifikationen des Schönen. Weder die eine, noch die andere stand mit der metaphysischen Ästhetik in intimem und notwendigem Zusammenhang; aber beide waren mit ihr durch historische und psychologische Gründe verknüpft. Der psychologische Grund lag in der Verwandtschaft der Lust- und Schmerzerscheinungen mit der mystischen Exaltation und, was das Schöne in der Natur anlangt, auch in der effektiven (phantastischen) ästhetischen Qualität einiger Erscheinungen, die man ungenau Naturschönheiten nennt; der historische Grund war, daß man seit Jahr-

[1]) Griepenkerl, Lehrbuch der Ästhetik, Braunschweig 1827; Bobrik, Freie Vorträge über Ästhetik, Zürich 1834.

[2]) Über die Prinzipien der Ästhetik, Kiel 1840.

[3]) Gesammelte Aufsätze, S. 216—221.

hunderten von jenen Lust- und Schmerzerscheinungen immer wieder in denselben Büchern gesprochen hatte, in denen die Kunstwissenschaft behandelt wurde.[1]) Jene Metaphysiker waren oft höchst naive und grobfühlige Leute; wenn sie einmal im Feuer ihrer Konstruktionen waren, dann machten sie es beinahe so, wie man vom Maestro Paisiello erzählt, daß er in der Hitze des Komponierens selbst die szenischen Angaben des Librettos in Musik setzte. So haben sie in der Hitze der Konstruktion alles, was sie in den Inhaltsverzeichnissen chaotischer alter Bücher fanden, dialektisch konstruiert.

Entwickelung der erstgenannten Theorie — Herder

Wenn wir mit der Theorie vom Schönen in der Natur beginnen, so finden wir Bemerkungen über die schönen Dinge in der Natur schon in den Forschungen der Alten über das Schöne eingestreut, insbesondere in den Ergüssen der Neuplatoniker und späterhin in den Schriften ihrer Nachfolger im Mittelalter und in der Renaissance.[2]) Seltener wurde dieser Gegenstand in die Poetiken aufgenommen. Einer der ersten war Tesauro, der in seinem „Cannocchiale aristotelio" (1654) nicht nur die „witzigen Ausdrücke" der Menschen, sondern auch die Gottes, der Engel, der Natur und der Tiere untersuchte; Muratori (1707) spricht vom „Schönen der Materie", wie z. B. „die Götter, eine Blume, die Sonne oder ein Bächlein".[3]) Bemerkungen über das, was außerhalb der Kunst liegt und lediglich der Natur angehört, finden sich bei Crousaz, bei André und bei all jenen Schriftstellern des achtzehnten Jahrhunderts, insbesondere den englischen, die galant und empirisch über das Schöne und die Kunst plauderten.[4]) Kant, der unter dem Einfluß dieser Schriftsteller stand, trennte, wie wir wissen, die Lehre vom Schönen von der der Kunst und bezog die freie Schönheit besonders auf die natürlichen Gegenstände und auf jene Erzeugnisse des Menschen, die die Schönheiten der Natur reproduzieren sollen.[5]) Der Gegner der Kantischen Ästhetik, Herder (1800), der Geist und Natur, Wert und Lust, Gefühl und Verstand zu einem und demselben machen wollte, räumt dem Schönen in der Natur eine große Rolle ein. Nach Herder hat jedes Ding in der Natur seine

[1]) Siehe Theoretischer Teil S. 85—87, 93—94.
[2]) Siehe oben S. 159—161, 168, 172.
[3]) Cannocchiale aristotelico, c. III; Perfetta Poesia, l. I, c. VI, VIII.
[4]) Siehe oben S. 249—252.
[5]) Siehe oben S. 264—7, 269—70.

Schönheit, die der Ausdruck des Größten und Besten seines eigenen Wesens ist. Und er ordnet die schönen Dinge in aufsteigender Linie von den Konturen, Farben und Tönen, vom Licht und vom Klang bis hinauf zu den Blumen, den Gewässern, dem Meere, den Vögeln, den Tieren, der Erde, den Menschen. So bemerkt er, daß der Vogel „ein Inbegriff von Eigenschaften und Vollkommenheiten seines Elements sei, eine Darstellung seiner Virtualität, als eines Licht-, Schall- und Luftgeschöpfes, dem in jeder Gattung sein Habitus zustimmt", und von den Landtieren sagt er, daß die häßlichsten die seien, die dem Menschen am ähnlichsten sind, wie der melancholische, finstere Affe, und daß die schönsten die seien, die eine entschiedene Gestalt haben, wohlgebaut, frei und edel sind; dann die, die den Ausdruck der Sanftheit tragen, jene endlich, die glücklich und harmonisch in sich selbst leben und mit einer natürlichen, für den Menschen unschädlichen Vollkommenheit begabt sind.[1])

Schelling, Solger, Hegel

Schelling leugnet den Begriff eines Schönen in der Natur: Die Schönheit der Natur ist rein zufällig, es ist die Kunst, die die Norm gibt, sie zu finden und zu beurteilen.[2]) Auch Solger[3]) schließt das Schöne in der Natur aus der Ästhetik aus; desgleichen Hegel, der demnach in dieser Ausschließung nicht original ist, wohl aber in seiner Inkonsequenz. Er schließt es aus, aber dann erörtert er es wieder, und zwar recht ausführlich. Man wird nicht recht klar darüber, ob das Schöne in der Natur nach seiner Ansicht überhaupt nicht existiert und nur der Mensch es in die Betrachtung der Dinge eingeführt hat, oder ob es ein geringerer, aber durchaus wirklicher Grad des künstlerisch Schönen sei. Er sagt, daß „das Kunstschöne höher steht als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit.... Der Geist ist das Wahrhaftige, alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaft schön ist, als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt. In diesem Sinn erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste selber enthalten ist." Niemand hat seither daran gedacht, eine systematische Darstellung der Schönheit in der Natur

[1]) Kaligone a. a. O., S. 55—90.

[2]) System der transzendentalen idealen Theorie VI, § 2.

[3]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 4.

zu geben, während man doch sogar eine „materia medica“ vom Gesichtspunkt der Nützlichkeit der natürlichen Gegenstände verfertigt hat.[1]) Aber das zweite Kapitel des ersten Teiles der Ästhetik ist trotzdem just dem „Schönen in der Natur“ gewidmet, da man, um zur Idee des Schönen in der Kunst in seiner Totalität zu gelangen, drei Grade durchlaufen muß: das Schöne im allgemeinen, das Schöne in der Natur, aus dessen Mängeln die Notwendigkeit der Kunst sich ergibt, und endlich das Ideal. „Das nächste Dasein der Idee ist die Natur und die erste Schönheit die Naturschönheit.“ Diese Schönheit, die nur für uns und nicht für sie selbst eine solche ist, hat verschiedene Stadien: im ersten Stadium vertieft der Begriff sich in der Materialität so sehr, daß er in ihr verschwindet, und dies ist der Fall bei den isolierten physischen und mechanischen Vorgängen; ein höherer Grad ergibt sich, wenn diese Vorgänge sich zu Systemen einen, wie im Sonnensystem; aber zu wahrhafter Existenz gelangt der Begriff nur im Organischen, im Lebendigen. Aber beim Lebendigen selbst treten Unterschiede von schön und häßlich auf. So mißfällt uns unter den Tieren das Faultier, das sich mühsam hinschleppt und sich völlig unfähig zu rascher Bewegung und Tätigkeit zeigt, eben durch diese seine schläfrige Trägheit; so können wir die Amphibien nicht schön finden und manche Arten von Fischen, die Krokodile, die Kröten und manche Arten von Insekten, und besonders jene zweifelhaften und zweideutigen Wesen, die den Übergang von einer bestimmten Form zu einer anderen bilden, wie das Schnabeltier, das eine Mischung von Vogel und Vierfüßer ist.[2]) Bei diesen Beispielen aus der Hegelschen Theorie des Schönen in der Natur können wir es bewenden lassen; er erörtert darin auch die äußere Schönheit der abstrakten Form, Regelmäigkeit, Symmetrie, Harmonie und ähnliches, also jene Begriffe, die für den Formalismus Herbarts die höchsten Ideen des Schönen bilden.

Schleiermacher

Schleiermacher, der Hegel für seine Entscheidung, das Schöne in der Natur aus der Ästhetik auszuschließen, lobt, schloß es nicht nur in Worten, sondern auch tatsächlich aus seiner eigenen Ästhetik aus, in der er nur die künstlerische Vollendung des inneren Bildes in Betracht zieht, das von der Energie des menschlichen Geistes gestaltet wird.[3])

---

[1]) Vorlesungen über Ästhetik I, 4—5.

[2]) Ebenda I, 140—180.

[3]) Vorlesungen, Einleitung.

Alexander von Humboldt

Das sogenannte Naturgefühl, das im Zeitalter der Romantik wuchs, und der „Kosmos“, sowie andere Werke Alexander von Humboldts, die der Naturschilderungen voll waren,[1] lenkten die Aufmerksamkeit immer stärker auf die durch die Naturerscheinungen hervorgerufenen Eindrücke; und es wurden nun jene systematischen Erörterungen der Naturschönheiten verfaßt, die Hegel für unmöglich erklärt hatte, während er doch selbst das Beispiel für sie gab. Bratranek unter anderen schrieb eine „Ästhetik der Pflanzenwelt“.[2])

Die ästhetische Physik bei Vischer

Aber die berühmteste und verbreitetste Abhandlung über die Naturschönheit erschien eben in dem Werke Vischers, der, den Spuren Hegels folgend, einen Abschnitt seiner Ästhetik, wie wir bereits gesehen, der objektiven Existenz des Schönen oder dem Schönen in der Natur widmete, und diesen Abschnitt, wenn wir nicht irren, als erster auf den charakteristischen Namen „Ästhetische Physik“ taufte. Die ästhetische Physik umfaßt die Schönheit der unorganischen Natur, Licht und Farbe, Luft, Wasser und Erde; die der organischen Natur mit ihren vier Vegetationstypen, mit ihren wirbellosen Tieren und Wirbeltieren; die menschliche Schönheit, die in die generische Schönheit und historische Schönheit zerfällt. Die generische Schönheit zerfällt ihrerseits in die Abschnitte von der Schönheit der allgemeinen Formen: Alter, Geschlecht, äußere Umstände, Liebe, Ehe, Familie; der speziellen Formen: Rassen, Völker, Kultur, politisches Leben; endlich der individuellen Formen: Temperament und Charakter der Individuen. Die historische Schönheit umfaßt die der Geschichte des Altertums (den Orient, Griechenland und Rom), des Mittelalters oder des Germanismus und der Neuzeit. Vischer hält es für eine Aufgabe der Ästhetik, einen Blick auf die Weltgeschichte zu werfen, um die verschiedenen Grade des Schönen in den Wechselfällen des Kampfes der Freiheit gegen die Natur zu erkennen, welcher Kampf den Inhalt der Weltgeschichte bildet und sich in ihr abspielt.[3])

---

[1]) Ansichten der Natur, 1808. Kosmos, 1845—1848.

[2]) Leipzig 1853.

[3]) Ästhetik § 841.

Die Theorie der Modifikationen des Schönen — Vom Altertum bis zum achtzehnten Jahrhundert

Wir gehen zu den sogenannten Modifikationen des Schönen über und müssen zunächst bemerken, daß bereits in den antiken Handbüchern der Poetik, und insbesondere in jenen der Rhetorik, sich mehr oder minder wissenschaftliche Definitionen komplizierter psychologischer Vorgänge und Zustände finden. So bemüht Aristoteles sich in seiner Poetik nicht nur zu bestimmen, was eine tragische Handlung, eine tragische Persönlichkeit sei, er versucht auch eine Definition des Komischen; und in der Rhetorik spricht er lange vom Geist oder vom Geistreichen.[1]) Abschnitte über das Geistreiche und über das Komische finden sich im „De oratore“ Ciceros und in den Institutionen Quintilians;[2]) die Abhandlung des Cecilius über den „erhabenen Stil“ ist verloren gegangen, aber es ist uns eine andere erhalten geblieben, die dem Longinus zugeschrieben wird, und deren Titel in neuerer Zeit übersetzt wurde: „De sublimitate“ oder Vom Erhabenen. Bei den Schriftstellern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts währt diese Verworrenheit infolge der üblichen Nachahmung der Alten fort: die „Argutezza“ des Matteo Pellegrini (1639) und das bereits zitierte „Cannocchiale“ des Tesauro enthalten ganze Abhandlungen über das Komische. La Bruyère spricht vom „Erhabenen“[3]) und Boileau gab durch seine Übersetzung dem Werke des Longinus eine neue Verbreitung. Im achtzehnten Jahrhundert untersuchte Burke den Ursprung der Ideen des Schönen und des Erhabenen; und zwar leitete man die erstere aus dem geselligen Trieb, die andere aus dem Trieb der Erhaltung ab; außerdem erörterte er die Häßlichkeit, die Anmut, die Eleganz und die Auffälligkeit. Home beschäftigt sich in seinen „Elements of criticism“, die eine außerordentliche Verbreitung fanden, mit der Großartigkeit, der Erhabenheit, dem Lächerlichen, dem Esprit, der Würde und der Anmut; über das Erhabene, über die Würde und die Anmut in den schönen Künsten schreibt auch Mendelssohn, der einige dieser und ähnlicher Vorgänge als „gemischte Gefühle“ betrachtet, worin ihm Lessing[4]) und später noch viele andere folgten. Sulzer nimmt all diese mannigfachen Begriffe in sein ästhetisches Wörterbuch auf und fügt eine reiche Bibliographie hinzu. Aus England kam dann, und

---

[1]) Poetik 5, 13—14; Rhetorik III, 10, 18.

[2]) De oratore II, 54—71; Institution. orator. VI, 3.

[3]) Caractères I.

[4]) Hamb. Dramat., Anm. S. 74, 75.

zwar mit einer neuen besonderen Bedeutung, das Wort „Humor“ nach dem Kontinent, das ursprünglich nichts weiter als Temperament oder auch Geist bedeutet hatte. (In Italien „belli humori“, und schon im siebzehnten Jahrhundert hatte es in Rom eine Akademie der Humoristen gegeben.) Voltaire, der es in Frankreich einführte, schrieb im Jahre 1761: „Les Anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot ‚humour‘ . . .“ [1]) Lessing unterschied bereits 1767 den Humor von der deutschen „Laune“,[2]) desgleichen Herder 1769, der die Unterscheidung gegen Riedel aufrecht erhielt, welcher die beiden verwechselt hatte.[3])

Kant und die Nachkantianer

Die Philosophen, die diese Dinge in den Büchern nebeneinander vorfanden, philosophierten zunächst über sie, ohne zu versuchen, ein künstliches Band der Logik und Notwendigkeit zwischen ihnen aufzustellen. So Kant, der bereits 1764 nach dem Beispiel Burkes über das Schöne und das Erhabene geschrieben und in seinem logischen Kursus naiv bemerkte (1771), daß „schön“ und „ästhetisch“ nicht dasselbe seien, da „zur Ästhetik auch das Erhabene gehöre“.[4]) Und in seiner „Kritik der Urteilskraft“, in der er das Komische allerdings nur in einem Exkurs behandelt, der zu seinen schönsten psychologischen Analysen gehört,[5]) stellt er neben die „Analyse des Schönen“ und als ihr gleichwertig die des „Erhabenen“.[6]) Und es ist bemerkenswert, daß, noch ehe dieses Buch veröffentlicht wurde, Heydenreich von selbst zur gleichen Theorie des Erhabenen gelangte.[7]) Dachte Kant vielleicht je daran, das „Schöne“ und das „Erhabene“ zu verschmelzen und aus einem einzigen Begriff abzuleiten? Es scheint nicht. Wenn er erklärt, daß das Prinzip des Schönen außerhalb unser selbst gesucht werden muß und das des Erhabenen in uns, erkennt er schweigend an, daß die beiden tatsächlich disparate Dinge seien. Und es war eine Folge hiervon, daß der Schellingianer Ast (1805) die Not-

[1]) Brief an den Abbé d'Olivet. 20. Augnst 1761.

[2]) Hamb. Dramat. 93, Werke ed. cit. XII, 170—171, Anm.

[3]) Kritische Wälder, Werke ed. cit. IV, S. 182—186.

[4]) Schlapp a. a. O., S. 55.

[5]) Kritik der Urteilskraft, § 54, Anm.

[6]) Ebenda II, §§ 23—29.

[7]) System der Ästhetik, Einleitung S. XXXVI, Anm.

wendigkeit betonte, den Kantschen — wie er sich ausdrückte — Dualismus des Erhabenen und des Schönen zu überwinden,[1]) und daß ein anderer Autor Kant den Vorwurf machte, er hätte das Komische nach einer nicht metaphysischen, sondern psychologischen Methode behandelt. Schiller schrieb eine Reihe von Abhandlungen über das Tragische, das Sentimentale, das Naive, das Erhabene, das Pathetische, das Gemeine, das Niedrige, sowie über Würde und Anmut mit ihren Variationen, dem Bezaubernden, dem Majestätischen, dem Ernsten, dem Feierlichen. Ein anderer Künstler, Jean Paul Richter, zog insbesondere den Geist in seine Betrachtung und den Humor, den er das „Romantisch-Komische“, das „Umgekehrte Erhabene“ nannte.[2])

Daß alle diese Begriffe mit der Ästhetik nichts zu tun hätten, erklärt Herbart, als Folgerung aus seinem formalistischen Prinzip, indem er sie dem Kunstwerk, aber nicht dem reinen Schönen zuweist,[3]) und aus viel besseren Gründen, als Konsequenz seiner richtigen Auffassung der Kunst, Schleiermacher, der unter anderem bemerkt: „Man hat auch das Schöne und Erhabene als zwei verschiedene Arten der Kunstvollkommenheit im einzelnen des Kunstwerks zur Seite gestellt. Man ist diese Zusammenstellung der beiden Begriffe so gewohnt, daß man sie erst aufmerksam beobachten muß, um sich zu überzeugen, wie wenig sie koordiniert und für den Begriff der Kunstvollkommenheit erschöpfend sind;“ und er bedauerte, daß selbst die besten Ästhetiker anstatt der Beweise nur rhetorische Schilderungen bei diesem Gegenstand erbrächten. Schleiermacher für seinen Teil wiederholt, daß „die Sache keine Richtigkeit hätte“, und schloß dieses Thema aus seiner Ästhetik aus.[4]) Aber andere Philosophen blieben hartnäckig dabei, einen Zusammenhang zwischen diesen mannigfachen Begriffen zu finden. Das „dialektische Denken“ kam ihnen dabei zu Hilfe. Von dieser Dialektik sind in jener Zeit alle ergriffen, und eine Spur davon findet sich selbst bei dem großen Feind der Dialektik, Herbart, wenn er, um die Vereinigung der verschiedenen ästhetischen Ideen im Schönen zu erklären, sich mit der Formel behilft: „Am Regelmäßigen zu verlieren, um es wiederzugewinnen.“[5]) Schelling sagte, daß das „Erhabene“ das Unendliche im Endlichen und das „Schöne“ das Endliche

---

[1]) System der Kunstlehre; vergleiche Hartmann a. a. O., S. 387.

[2]) Vorschule der Ästhetik, Kap. VI—IX.

[3]) Siehe oben S. 299, 300.

[4]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 240 fg.

[5]) Vergleiche Zimmermann a. a. O., S. 788.

im Unendlichen sei, und er fügt hinzu, daß das Erhabene in seiner Absolutheit das Schöne in sich schließe, sowie umgekehrt das Schöne das Erhabene;[1]) der bereits erwähnte Ast sprach von einem männlichen und und positiven Element, das das Erhabene, und von einem weiblichen und negativen, das das Anmutige oder Gefällige sei, und von einem Gegensatz und Kampf zwischen beiden. Die Systematisierung dieser verschiedenen Begriffe und ihre Vereinigung mit dem Begriff des Schönen entwickelte sich immer weiter und trat in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in zwei Formen auf, die beträchtliche Unterschiede aufweisen und hier angedeutet werden müssen.

Zwiefache Form dieser Theorie — Die Ueberwindung des Häßlichen — Solger, Weiße und andere

Die erste Gestalt, in der diese Lehre auftritt, ist die der „Überwindung des Häßlichen". Das Komische, das Erhabene, das Tragische, das Humoristische usw. wurden als ebensoviele Fälle eines Kampfes aufgefaßt, den das Häßliche gegen das Schöne führt, eines Kampfes, in dem das Häßliche als Erreger wirkt und das Schöne zuletzt siegreich zu immer erhabeneren und komplizierteren Formen emporsteigt. Die andere Gestalt ist die Lehre vom „Übergang vom Abstrakten zum Konkreten", nach der das Schöne nur dadurch aus seiner Abstraktheit hervortreten und zu diesem oder jenem konkreten Schönen werden kann, daß es sich im Komischen, Tragischen, Erhabenen, Humoristischen usw. spezialisiert. In der ersten Gestalt findet sich die Lehre bei Solger, dem Liebhaber der romantischen „Ironie" bereits hinreichend ausgeprägt. Aber ihr historischer Vorläufer ist jene ästhetische Lehre vom „Häßlichen", die ein anderer Romantiker, nämlich Friedrich Schlegel als erster verkündet hatte (1797). Es ist bekannt, daß Schlegel das Prinzip der modernen Kunst nicht im Schönen, sondern im Charakteristischen und Interessanten sah; daher die Wichtigkeit, die er dem Pikanten, dem Frappanten, dem Abenteuerlichen dem Grausamen, dem Häßlichen beilegte.[2]) Solger suchte eine dialektische Verbindung zu knüpfen: das endliche und irdische Element, sagt er unter anderem, läßt sich im Göttlichen auflösen und zunichte machen, und diese Vernichtung ist das Tragische; oder das Göttliche kann vollkommen von jenem irdischen Element zersetzt und verzehrt werden, und darin besteht

[1]) Philosophie der Kunst, §§ 65, 66.
[2]) Vergleiche Hartmann a. a. O., S. 363—364.

das Komische.[1]) Auf diesem Wege schritten nach Solger Weiße (1830) und Ruge (1837) weiter. Nach Weiße ist die Häßlichkeit die „unmittelbare Existenz der Schönheit“, die im Erhabenen und im Komischen ihre Überwindung findet. Nach Ruge ist die Anstrengung, die Idee zu erringen, die Idee, die nach sich selber strebt, das Erhabene; wenn sie aber bei diesem Streben, anstatt sich zu finden, verloren geht, so entsteht das Häßliche; wenn sie dann wiederum sich selbst wiederfindet und aus dem Häßlichen zu neuem Leben aufersteht, dann haben wir das Komische.[2]) Eine ganze Abhandlung über das Häßliche gab unter dem Titel „Ästhetik des Häßlichen“ Rosenkranz heraus (1853),[3]) der diesen Begriff gleichfalls als in der Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen stehend von seinen ersten Anfängen bis zu jener Art von Vollkommenheit verfolgte, den das Häßliche im „Satanischen“ erreicht. Rosenkranz beginnt mit dem „Gemeinen“, welches das „Kleinliche“, das „Schwächliche“ und das „Niedrige“, sowie die Unterarten des Niedrigen, das „Gewöhnliche“, das „Zufällige und Willkürliche“ und das „Rohe“ umfaßt, geht dann zur Schilderung des „Widrigen“ über, das er in das „Plumpe“, in das „Tote und Leere“ und ins „Scheußliche“ einteilt; das „Scheußliche“ zerfällt wieder in das „Abgeschmackte“, in das „Ekelhafte“ und ins „Böse“; das Böse ins „Verbrecherische“, ins „Gespenstische“ und ins „Diabolische“; und das Diabolische wieder ins „Dämonische“, ins „Hexenhafte“ und ins „Satanische“. Er bekämpft die Anschauung, daß das Häßliche in der Kunst dem Schönen zur Folie zu dienen habe, eine Anschauung, die er trivial nennt, und rechtfertigt es statt dessen aus dem Bedürfnis der Kunst, die Erscheinung der Idee in ihrer Ganzheit darzustellen; andererseits jedoch behauptet er wieder, daß das Häßliche nicht auf dem gleichen Range stehe wie das Schöne, und daß, wenn dieses allein für sich stehen könne, das andere dies nicht dürfe, sondern stets im Schönen sein Gegenbild finden müsse.[4])

Der Uebergang vom Abstrakten zum Konkreten — Vischer

Die zweite Form herrscht bei Vischer vor: „Die Idee,“ sagt Vischer, und dies möge als Beispiel seiner Konstruktionsweise dienen, „reißt sich aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war,

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 85.
[2]) Neue Vorschule der Ästhetik, Halle 1837.
[3]) K. Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, Königsberg 1853.
[4]) Ebenda S. 36—40.

los, greift über dieses hinaus und hält ihm, als dem Endlichen, ihre Unendlichkeit entgegen." Diese seine Empörung gegen das sinnlich wahrnehmbare Element, dieses Darüberhinausschreiten ist das „Erhabene". „Aber das Wesen des Schönen selbst fordert eine Herstellung dieser Störung, eine völlige Genugtuung für das verkürzte Recht des Bildes, und diese kann nur in einem neuen Widerspruche bestehen, nämlich in einer negativen Stellung, welche sich nun das Bild zur Idee gibt, indem es sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt und ohne sie als das Ganze behauptet." Dieses zweite Moment ist das Komische, das die Negation einer Negation bedeutet.[1]) Außerordentlich reich und kompliziert erscheint der Prozeß bei Zeising, der die Erscheinungsformen des Schönen mit der Farbenbrechung vergleicht: die drei Hauptformen des Erhabenen, das „Reizende" und das „Humoristische" entsprechen den Grundfarben Violett, Orange und Grün; die drei sekundären Formen, das „Rein-Schöne", das „Komische" und das „Tragische" dem Rot, Gelb und Blau. Jede dieser sechs Formen zersprüht gleich einem Feuerwerk in drei Strahlen in derselben Weise, in der wir es bei den Graden des Häßlichen bei Rosenkranz gesehen: das Rein-Schöne ins „Würdige", „Edle" und „Gefällige", das Reizende ins „Anmutige", „Interessante" und „Pikante", das Komische ins „Possierliche", „Ergötzliche" und „Burleske", das Humoristische ins „Barocke", „Launige" und „Wehmütige", das Tragische ins „Rührende", „Pathetische" und „Dämonische", das Erhabene ins „Glorreiche", „Majestätische" und „Imposante".[2])

Die „Legende vom Ritter Reinschön"

Alle Bücher über Ästhetik sind also in jener Zeit von der Legende, von der „Chanson" oder dem Roman des „Ritter Reinschön" und seinen Abenteuern erfüllt, die in einer doppelten Version erzählt werden: in der einen wird „Reinschön" gezwungen, die müßige Ruhe, in der er sich gefällt, zu unterbrechen infolge der mephistophelischen Versuchungen des „Häßlichen", das ihn zu einer ganzen Reihe schlimmer Abenteuer führt, aus denen er übrigens stets siegreich hervorgeht; und seine Siege und Fortschritte, sein Marengo, Austerlitz und Jena heißen das „Erhabene", das „Komische", das „Humoristische" usw. Nach der anderen langweilt „Reinschön" sich in seinem einsamen Dasein und schafft sich daher von selbst zur Kurz-

[1]) Ästhetik, §§ 83—84, 147, 154, 155.

[2]) Ästhetische Forschungen, S. 413.

weil Gegner und Feinde an, von denen er besiegt wird; aber er wendet sich mitten im Kampf, „ferum victorem capit“ und verwandelt und durchstrahlt seine Feinde durch die Kraft seines Wesens. — Abgesehen von dieser künstlichen Sagenbildung, dieser Legende von rein literarischer Herkunft ohne Naivität, diesem ziemlich geschmacklosen Geschichtchen, wird man in der mit so unendlicher Mühe ausgearbeiteten Lehre der deutschen Ästhetiker von den „Modifikationen des Schönen“ vergeblich nach irgend welchen Resultaten suchen.

XIV

Die ästhetische Bewegung in Frankreich; Cousin, Jouffroy

Die philosophische Bewegung in Deutschland vom letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des neunzehnten ist trotz ihren vielen und großen Fehlern, die alsbald eine heftige Reaktion erzeugen sollten, doch für alle Zeit so bemerkenswert und in ihrer Gesamtheit so imponierend, daß sie mit Recht in der Geschichte des europäischen Geistes jener Zeit die erste Rolle spielt und die gleichzeitigen philosophischen Produktionen der anderen Nationen zum zweiten und dritten Rang und zu verhältnismäßig geringerer Bedeutung herabdrückt. Und das gilt von der Ästhetik im besonderen fast noch mehr als von der Philosophie im allgemeinen. Frankreich, das ganz und gar im Banne des Sensualismus Condillacs und seiner Schule stand, war in den Anfangszeiten des Jahrhunderts nicht fähig, die schöpferische Funktion der Kunst richtig zu erfassen und zu würdigen. Ein schwacher Widerschein des transzendentalen Spiritualismus Winckelmanns zeigt sich in den Theorien Quatremère de Quincys: in einer kritischen Schrift über Eméric-David — der seinerseits die ideale Schönheit Winckelmanns kritisch erörtert und die Theorie der Nachahmung der Natur wieder aufgenommen hatte[1]) — behauptet er, daß die Zeichenkünste die reine Schönheit zum Gegenstand hätten, ohne jeden individuellen Charakter: den Menschen, nicht die Menschen.[2]) Und hier und da machte auch ein Sensualist, wie Bonstetten, vergebliche Versuche, die eigentümliche Wirksamkeit der Phantasie im Leben und in der Kunst zu erfassen.[3]) Die Anhänger des französi-

---

[1]) Eméric-David, Recherches sur l'art du statuaire chez les anciens. Paris 1805.

[2]) Quatremère de Quincy, Essai sur l'imitation dans les beaux arts, 1823.

[3]) Recherches sur la nature et les lois de l'imagination, 1807.

schen Universitätsspiritualismus pflegen ins Jahr 1818, in dem Victor Cousin zum erstenmal seine Vorlesungen über das Wahre, Schöne und Gute hielt (Vorlesungen, die später den unter dem gleichen Namen veröffentlichten und so oft wiedergedruckten Band bildeten),[1]) den Anfang einer Revolution und die Begründung der ästhetischen Wissenschaft in Frankreich zu verlegen. Aber diese Vorlesungen Cousins sind, trotz den Kantschen Einflüssen, die in ihnen zu merken sind, etwas recht Armseliges. Er verwirft in ihnen die Identifikation des Schönen mit dem Angenehmen und mit dem Nützlichen, aber nur, um an ihre Stelle eine dreifache Schönheit, die natürliche, die intellektuelle und die moralische, zu setzen, von welcher die letzte die wahre ideale Schönheit sei, die ihre Grundlage in Gott habe. Die Kunst drückt die ideale Schönheit, das Unendliche, Gott aus, das Genie ist die schöpferische Kraft, und das Genie ist ein Gemisch von Einbildungskraft, Gefühl und Vernunft.[2]) Phrasen eines akademischen Literaten, hochtrabend und leer, die jedoch großen Erfolg hatten. Wertvoller ist der Kurs über Ästhetik, den Theodor Jouffroy im Jahre 1822 vor einem beschränkten Hörerkreis hielt, und der als posthumes Werk 1843 veröffentlicht wurde.[3]) Jouffroy nahm eine Schönheit des Ausdrucks an, die sich in der Kunst wie in der Natur finde, eine Schönheit der Nachahmung, die in der genauen Reproduktion des Originals liege, eine Schönheit der Idealisierung, die, indem sie reproduziert, eine gegebene Eigenschaft des Originals verstärkt und es so bedeutsamer macht, und endlich eine Schönheit des Unsichtbaren oder des Inhalts, die in der (physischen, sinnlich wirkenden, intellektuellen, moralischen) Kraft liegt, die uns sympathisch ist. Dieses sympathisch Schöne findet seine Negation im Häßlichen und seine Abarten oder Unterabteilungen im Erhabenen und im Anmutigen. Jouffroy vermochte demnach nicht, den eigentlichen ästhetischen Vorgang herauszulösen, und anstatt einer wissenschaftlichen Analyse und eines Systems gab er wenig mehr als — übrigens durchaus nicht unnütze — Worterklärungen für die verschiedene Bedeutung der Worte im Sprachgebrauch. Daß Ausdruck, Nachahmung und Idealisierung ein und dieselbe Sache, und zwar eben die künstlerische Funktion sind, das gelang es ihm nicht wirklich zu entdecken und zu erfassen. Abgesehen davon hatte er

[1]) Du Vrai, du Beau et du Bien, 1818, mehrmals umgearbeitet (23. Aufl., Paris 1881).

[2]) A. a. O., Vorlesung, 6—8.

[3]) Cours d'Esthétique ed. Damiron, Paris 1843.

noch höchst sonderbare Anschauungen, insbesondere über den Ausdruck. Wenn wir, sagt er, am Wege einen Trunkenen mit allen widerwärtigsten Symptomen der Trunkenheit sehen und einen formlosen Stein, so gefällt uns der Trunkene, weil er einen Ausdruck hat, und der Stein nicht, weil er keinen hat! Neben Jouffroy, dessen fehlerhafte und unreife Ideen doch einen gewissen Forschergeist verraten, darf man Lamennais[1]) kaum erwähnen, der so wie Cousin die Kunst als eine Offenbarung des Unendlichen durch das Medium des Endlichen, des Absoluten durch das Medium des Relativen auffaßte. Die französische Romantik erklärte mit de Bonald, mit de Staël die Literatur für den Ausdruck der Gesellschaft; sie brachte unter deutschem Einfluß das Charakteristische und das Groteske zu Ehren[2]), formulierte die Unabhängigkeit der Kunst in der Phrase: „l'art pour l'art"; aber mit all diesen unklaren Ideen gelang es ihr nicht — zum mindesten nicht im philosophischen Sinne — die alte „Nachahmung der Natur" zu überwinden.

Englische Aesthetik

In England dauerte die übrigens nie unterbrochene Assoziationspsychologie fort, unfähig, wahrhaft über die Schranken des Sensualismus hinauszukommen und die Bedeutung der Phantasie zu begreifen. Dugald Stewart[3]) kehrte zu dem elenden Auskunftsmittel zurück, zwei Formen der Assoziation anzunehmen, von denen die eine in zufälligen Assoziationen bestünde, die andere in Assoziationen, die in der menschlichen Natur lägen und allen Menschen gemeinsam wären. Auch England verspürte den deutschen Einfluß; dies kann man deutlich an Schriftstellern wie Coleridge erkennen, dem man die Verbreitung einer gesünderen Auffassung der Poesie im Unterschied von der Wissenschaft verdankt,[4]) und der hierin den Dichter Wordsworth zum Mitstreiter hatte, sowie Carlyle, der die Phantasie als das Organ des Göttlichen über den Intellekt erhob. Aber die bemerkenswerteste englische Arbeit jener Zeit ist vielleicht die kleine Schrift Shelleys, die „Verteidigung der Poesie" (1821),[5]) welche tiefe, wenn auch sehr wenig systematische Anschauungen über den Unterschied zwischen Vernunft und Einbildungskraft, Prosa und Poesie, über die primitive Sprache und über

---

[1]) De L'Art et du Beau, 1843—1846.

[2]) Victor Hugo, Vorrede zum Cromwell, 1827.

[3]) Dugald Stewart, Elements of the Philosophy of the human Mind, 1837.

[4]) Gayley-Scott, An Introd., S. 304—306.

[5]) P. B. Shelley, A defence of Poetry (Works, London, 1880, Band VII).

die Macht der poetischen Objektivierung enthält, von der er sagt, daß sie „die Erinnerung an die besten und glücklichsten Augenblicke der besten und glücklichsten Seelen“ festhält und aufbewahrt.

Italienische Aesthetik

In Italien, wo weder Parini noch Foscolo[1]) in seiner „Inauguralrede“ (1809) sich von der Tyrannei der alten Theorien zu befreien gewußt (obgleich der letztere in mancher Hinsicht ein Reformator der literarischen Kritik genannt werden kann), wurden in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts zahlreiche Essays und Abhandlungen über ästhetische Themen verfaßt, zum größten Teil in der sensualistischen Richtung der Condillacschen Schule, die damals die herrschende war. Aber alle diese, Delfico, Malaspina, Cicognara, Talia, Pasquali, Visconti, Bonacci und wie sie alle heißen, gehören der Geschichte der italienischen Philosophie im speziellen, oder vielmehr ihrer Anekdotik an. Bisweilen findet man auch bei ihnen nicht ganz zu verwerfende Andeutungen. So erklärt sich Melchiorre Delfico 1818, nachdem er eine Zeitlang unsicher umhergeirrt, zuletzt für das Prinzip des Ausdrucks, indem er bemerkt: „Wenn man je nachweisen könnte, daß der Ausdruck immer in der Schönheit enthalten ist und einen Teil ihres Wesens bildet, so wäre es nur eine richtige Konsequenz, ihn als ihre wahrhaft charakteristische Eigenschaft anzusehen, das heißt als eine Bedingung, ohne die jene angenehme Veränderung, die das Gefühl des Schönen entstehen läßt, nicht möglich wäre oder sich in uns nicht vollziehen könnte.“ Und er versucht den Nachweis, daß alle anderen charakteristischen Eigenschaften der Schönheit, die Ordnung, die Harmonie, das Ebenmaß, die Symmetrie, die Einfachheit, die Einheitlichkeit, die Mannigfaltigkeit, nur dann einen Sinn haben, wenn sie mit dem Prinzip des Ausdrucks verbunden sind.[2]) Desgleichen bemerkte ein Kritiker Malaspinas gegen die Definition, die jener vom Schönen als dem Lustgefühl, „das aus einer Vorstellung entsteht“, gab, und gegen die damals übliche Dreiteilung des Schönen in ein „sinnliches, moralisches und intellektuelles“, daß, wenn das Schöne in einer Vorstellung beruhe, man nicht verstehen könne, wie ein geistiges Schönes möglich sein sollte, das

[1]) Parini, Principii delle belle lettere applicati alle belle arti, 1773 und später; Foscolo, Dell' origine e dell' uffizio della letteratura, 1809, sowie seine Saggi di critica, die er in England verfaßte.

[2]) M. Delfico, Nuove ricerche sul Bello, Neapel 1818, c. IX.

wohl dem Verstand zugänglich, aber nicht vorstellbar wäre.[1]) Zu erwähnen wäre auch ein gewisser Pasquale Balestrieri, der sich sonst mit medizinischen Wissenschaften beschäftigte und im Jahre 1847 eine Art exakter oder mathematischer Ästhetik versuchte, die ebenso gut oder ebenso schlecht ausfiel, wie die ähnlichen Werke vieler berühmter ausländischer Autoren. Er merkte zum wenigsten beim Übersetzen seiner algebraischen Ziffern in besondere Zahlen, daß diese allgemeinen Formeln „ihrem Zweck für eine unendliche Anzahl von Systemen verschiedener Ziffern genügten, und daß es in der Kunst ein Element gäbe, das nicht willkürlich, aber unbekannt sei".[2]) Das ist nicht so schlecht. Außerdem veranstaltete man damals Übersetzungen deutscher Werke; jene der Arbeiten der beiden Schlegel wurden wiederholt gedruckt; und viel gelesen und besprochen wurde die Ästhetik Bouterwecks, der sich an Kant und Schiller anschließt.[3]) Colecchi setzte in vorzüglicher Weise die Kantische Ästhetik auseinander.[4]) Ein gewisser Lichtenthal bearbeitete im Jahre 1839 die Ästhetik Franz Fickers, die später von einem anderen vollständig übersetzt wurde.[5]) Man übersetzte auch dies und jenes von Schelling, wie z. B. die Rede über die Beziehungen zwischen den bildenden Künsten und der Natur.

Rosmini und Gioberti

Dagegen kann man nicht sagen, daß die Ästhetik beim Wiedererwachen der philosophischen Spekulation in Italien — mit Galluppi, Rosmini und Gioberti — gebührend beachtet wurde. Der erste der drei Genannten berührte die ästhetischen Vorgänge beinahe überhaupt nicht oder berührte sie nur in völlig nebensächlicher und volkstümlicher Weise. Auch Rosmini vertiefte sich nicht sehr in die Frage; in seinem philosophischen System gab er einen Abschnitt von den deontologischen Wissenschaften, die „von der Vollkommenheit des Seienden und von der Art, diese Vollkommenheit zu erwerben oder zu erzeugen und sie zu verlieren", handeln. In den deontologischen Wissenschaften war auch die von dem „universellen Schönen" inbegriffen, unter dem Namen Kallologie, von der die Ästhetik einen speziellen Teil bildete und sich mit dem Schönen

1) Malaspina, Delle leggi del bello, Mailand 1828, S. 26, 283.

2) P. Balestrieri, Fondamenti di Estetica, Neapel 1847.

3) Friedrich Bouterweck, Ästhetik, 1806, 1815 (3. Aufl., Göttingen 1824—1825).

4) O. Colecchi, Questioni filosofiche. Band III. Neapel 1843.

5) P. Lichtenthal, Estetica ossia dottrina del Bello e delle arti belle. Mailand 1831.

im „sinnlich Wahrnehmbaren“ beschäftigte: der Gegenstand beider waren die Urtypen der Wesen.[1]) In seiner umfangreichsten literarischen Schrift, die er für seine Ästhetik ansah,[2]) in dem „Essay über das Idyll“[3]) erklärt er für das Ziel der Kunst nicht die Nachahmung der Natur und auch nicht die direkte Erkenntnis der Urtypen, sondern die Zurückführung der natürlichen Dinge auf ihre Urtypen, die er in drei Idealstufen, die natürliche, die intellektuelle und die moralische teilt. Gioberti[4]) steht offenbar unter dem Einfluß des deutschen Idealismus, insbesondere unter dem Schellings. Das Schöne ist nach seiner Definition „die individuelle Vereinigung eines intelligiblen Typus mit einem phantastischen Element, die durch die Einbildungskraft zustande gebracht wird.“ Das Phantasma ist gleichsam der Stoff, der intelligible Typus (der Begriff) ist die Form im aristotelischen Sinne.[5]) Das Ideale herrscht demnach über das sinnliche und phantastische Element, und darum ist die Kunst propädeutisch für das Wahre und für das Gute. Er macht Hegel zum Vorwurf, daß er das Schöne in der Natur aus der Ästhetik verwiesen; für Gioberti ist die vollkommene natürliche Schönheit „das vollkommene Entsprechen der sinnlichen Wirklichkeit und der Idee, die sie zur Form gestaltet und darstellt“, und als solche „erschien die Schönheit im sinnlich wahrnehmbaren Weltall während der zweiten Periode der Urzeit, wie sie Moses Teil für Teil in den sechs Schöpfungstagen geschildert“. Infolge der Erbsünde kam die Unvollkommenheit und die Häßlichkeit in die Natur.[6]) Daraus ist auch die Aufgabe der Kunst abzuleiten, die eine Ergänzung zur Schönheit der Natur bildet, deren Verfall sie voraussetzt: sie ist eine Erinnerung zugleich und eine Prophezeihung und knüpft sowohl an die Urzeiten an, wie an die letzten Zeiten des Weltalls, denn nach dem Weltgericht wird die vollkommene Schönheit wiederhergestellt sein: „die organische Wiederherstellung, die die Auferstandenen befähigen wird, das Intelligible im Sinnlichen zu schauen, und all ihre Kräfte verfeinern wird, wird auch den ästhetischen Genuß zu einem um so reineren und erleseneren machen. Das Schauen der vollkommenen Schönheit wird die Seligkeit der Phantasie sein, von der Christus seinen Jüngern eine

---

[1]) Sistema filosofico von A. Rosmini-Serbati (Turin 1886), § 210.

[2]) Vgl. Nuovo saggio sopra l'orig. delle idee, sez. V, p. IV, c. V.

[3]) Sull' idillio e sulla nuova letteratura italiana (Opuscoli filosofici, vol. I).

[4]) Gioberti, Del Buono e del Bello (Florenz 1857).

[5]) Del Bello, c. I.

[6]) Del Bello, c. VII.

unaussprechliche Probe gegeben, als er ihnen sichtbahrlich erschien, übermenschlich und funkelnd von himmlischer Schönheit."[1]) So wie Schelling nahm Gioberti eine heidnische und eine christliche Kunst an, eine heterodoxe Schönheit (die orientalische und die griechisch-italische Kunst) und eine orthodoxe Schönheit, im Verhältnis zu der die erste unvollkommen gewesen; und zwischen beiden, der christlichen Kunst sich nähernd und gleichsam als Vorbereitung für sie, eine halborthodoxe Schönheit.[2]) Er versuchte auch eine Lehre der Modifikationen des Schönen aufzustellen, und er erklärte das Erhabene für das, was die Schönheit erzeugt. Das Schöne ist das Relative, Intelligible, das in den geschaffenen Dingen sich findet und von der Einbildungskraft aufgenommen wird; das Erhabene ist das Intelligible, das Absolute, unabhängig von Zeit und Raum und mit unendlicher Wirkungskraft begabt, das die Phantasie sich vorzustellen vermag. „Die ideale Formel: das Seiende schafft das Existerende, ergibt, in die ästhetische Sprache übersetzt, die folgende Formel: das Seiende schafft vermittelst des dynamischen Erhabenen das Schöne und enthält es vermittelst des mathematischen. Dies zeigt uns den onotologischen und psychologischen Zusammenhang der Ästhetik mit der ersten Wissenschaft." Das Häßliche findet im Schönen Raum entweder als Gegensatz oder Folie, oder um Gelegenheit für das Komische zu geben, oder um den Kampf des Guten mit dem Schlechten darzustellen. Das christliche Ideal des künstlerisch Schönen ist die Gestalt des Gottmenschen für die absolute Vereinigung der beiden Formen der Schönheit, des Erhabenen und des Schönen und der transfigurierte, göttlich erleuchtete Ausdruck des Menschen.[3]) — Wenn man die Ideen Giobertis noch so sehr aus ihrer jüdisch-christlichen mythologischen Form löst oder herausschält, kommt man doch, wie uns scheinen will, niemals auf irgend etwas, das wissenschaftlichen Wert hätte.

Die italienischen Romantiker — Abhängigkeit der Kunst

Wenn die literarische Bewegung jener Zeit in Italien gewisse besondere kritische Anschauungen erneuerte und wieder auffrischte, so hatte sie doch (schon aus wohlbekannten sozialen und politischen Gründen) die Tendenz, die Literatur als ein praktisches Mittel zur Verbreitung historischer, wissenschaftlicher, religiöser und sittlicher Wahrheiten im Volk zu betrachten.

[1]) Ebenda c. VII.

[2]) Ebenda c. VIII—X.

[3]) Del Bello, c IV.

Giovanni Berchet schrieb 1816, daß „die Poesie ... dazu bestimmt sei, die Sitten der Menschen zu verbessern, die Bedürfnisse ihrer Phantasie und ihres Herzens zu befriedigen, da die Tendenz der Poesie gleich jedem anderen Verlangen in uns sittliche Bedürfnisse erweckt";[1]) und Ermes Visconti schrieb im „Conciliatore" (1818), daß auch die ästhetischen Ziele „dem höchsten Ziel aller Bestrebungen, der Vervollkommnung der Menschheit, dem öffentlichen Wohl und dem Wohle des Einzelnen" unterzuordnen sei. Manzoni, der später über die Kunst nach den Grundsätzen Rosminis philosophierte, verkündete in dem Brief über die Romantik (1823), daß „die Poesie oder die Literatur im allgemeinen sich das Nützliche zum Ziele machen müsse, das Wahre zum Gegenstand und das Interessante zum Mittel."[2]) Und da er die Unbestimmtheit des Begriffs des Wahren, das von der Poesie verlangt wird, erkannte, so neigte er stets dazu, es mit dem historischen und wissenschaftlich Wahren zu identifizieren, wie sich auch aus seiner Abhandlung über den historischen Roman ergibt.[3]) Piero Maroncelli setzte an die Stelle einer Formel für die klassische Kunst, „die auf der Nachahmung der Wirklichkeit beruhe und den Genuß zum Zweck habe", jene einer Kunst, „die auf der Inspiration beruhe und das Schöne zum Mittel und das Gute zum Ziel habe", eine Kunst, die er Cormentalismus taufte, und die er dem Satz von der Kunst als Selbstzweck, wie er ihn bei August Wilhelm Schlegel und Viktor Hugo fand, entgegenstellte.[4]) Tommaseo definierte das Schöne als „die Vereinigung vieler Wahrheiten in einen Begriff", die durch die Macht des Gefühls bewirkt werde.[5]) Selbst Giuseppe Mazzini betrachtete die Literatur nie als etwas anderes, denn als Vermittlerin der allgemeinen Idee des intellektuellen Begriffs.[6]) — Die italienischen Romantiker, die sich bemühten, einer leer und frivol gewordenen Literatur wieder Inhalt und Ernst zu verleihen, waren demnach infolge einer begreiflichen Verwechselung und einer nicht minder begreiflichen störrigen Opposition, in ihrer Theorie beständige und unversöhnliche Gegner jeder Strömung, die zur Behauptung der Unabhängigkeit der Kunst hätte führen können.

[1]) G. Berchet, Opere ed. Cusani, Mailand 1863, S. 227.

[2]) Diese Worte sind in der Auflage von 1870 unterdrückt.

[3]) Epistolario, ed. Sforza I, 285, 306, 308; Discorso sul Romanzo storico 1845; Dell'invenzione, ein Gespräch.

[4]) Addizioni alle „Mie Prigioni" über Conciliatore.

[5]) Del Bello e del Sublime, 1827; Studii filosofici (Venedig 1840) vol. II, parte V.

[6]) Vergleiche De Sanctis, Lett. ital. nel. s. XIX, S. 427—431.

XV

Fr. De Sanctis — Entwickelung seiner Anschauungen

In großartiger Weise wurde dagegen die Unabhängigkeit der Kunst durch die kritische Tätigkeit Francescos De Sanctis bejaht und verkündigt, der von 1830—1848 in Neapel private Vorträge über die Literatur hielt, dann zwischen 1850 und 1860 in Turin und Zürich und von 1870 angefangen an der Universität von Neapel lehrte und seine Anschauungen in vielen kritischen Essays, in mannigfachen Monographien über italienische Schriftsteller und in seiner klassischen Geschichte der italienischen Literatur auseinandersetzte. In der Schule Puotis vom Anbeginn mit alter italienischer Kultur genährt und an der Lektüre jener ausländischen Schriftsteller des achtzehnten Jahrhunderts gebildet, die in Italien geradezu ein Nationalbesitz geworden waren, dabei von einem natürlichen Forschungsbedürfnis getrieben, widmete er sich der Aufgabe, die alten Grammatiker und Rhetoren zu studieren, ursprünglich wohl mit der Absicht, sie in ein System zu bringen; bald jedoch gab er diese Absicht auf, um sie zu kritisieren, zu ergänzen und schließlich zu überwinden. Und er fand, daß Fortunio, daß Alunno, Accarisio und Corso lediglich Empiriker gewesen waren; etwas besser fand er Bembo, Varchi, Castelvetro, Salviati, die eine Methode in die Grammatik eingeführt hatten, welche in der Folge durch Buonmattei, Corticelli und Bartoli verbessert wurde; den Verfasser der „Minerva", Francesco Sanchez, erklärte er für den „Cartesius der Grammatiker". Aber seine Bewunderung galt vor allem den philosophischen Grammatiken eines Du Marsais, eines Beauzée, Condillac, Gérard, und auf ihren Spuren, sowie dem Ideal nachstrebend, das Leibniz aufgestellt, versuchte er eine logische Grammatik zu schreiben. Aber da fühlte er mitten in seiner Arbeit die Schwierigkeit, die Verschiedenheiten der einzelnen Sprachen auf feste (logische) Prinzipien zurückzuführen, denn wenn ihm bei den französischen Theoretikern die Geschicklichkeit zu loben schien, mit der sie auf die einfachen und primitiven Formen zurücksprangen, von „ich liebe" auf „ich bin einer, der liebt", so war er doch nur halb davon befriedigt: „diese Zersetzung des ‚ich liebe' in ‚ich bin einer, der liebt'," sagte er, „macht die Worte leblos und entzieht ihnen die ganze Bewegung, die der Willensakt ihnen verleiht.[1]) Desgleichen arbeitete er die Traktate über

[1]) Frammenti di scuola, in Nuovi saggi critici, S. 321—333: La giovinezza di Francesco de Sanctis (Autobiographie), S. 62, 101, 163—166 (wir zitieren de Sanctis nach der zwölfbändigen neapolitanischen Ausgabe, bei A. Morano).

Rhetorik und Poetik durch und kritisierte sie von den Cinquecentisten, wie Castelvetro und Torquato Tasso angefangen — den er zur größten Entrüstung der neapolitanischen Literaten für einen „mittelmäßigen Kritiker“ zu erklären wagte — bis zu Muratori und Gravina, dessen Werk er „mehr scharfsinnig als richtig“ fand, und weiter bis zu den italienischen Enzyklopädisten Bettinelli, Algarotti, Cesarotti. Die kalten Regeln der Vernunft fanden keine Gnade vor ihm: er schärfte seinen jungen Leuten ein, den Werken der Literatur gerade ins Auge zu sehen und die Eindrücke so unbefangen als möglich auf sich wirken zu lassen, weil die Analyse des eigenen Eindrucks der einzige Maßstab für die Kunst sei.[1])

Einfluß der Hegelschen Schule

Die philosophischen Studien, die in den südlichen Provinzen niemals ganz unterbrochen worden, nie völlig in Verfall geraten waren, und die in jener Zeit gerade wieder im Aufblühen standen, hatten zur Folge, daß die Theorien über das Schöne, die von jenseits der Alpen nach Italien herübergekommen waren, sowie die heimischen des Gioberti und anderer eifrig erörtert wurden.[2]) Das Studium Vicos feierte seine Auferstehung; im Jahre 1840 gelangte der erste Band der französischen Übersetzung von Hegels Ästhetik durch Bénard nach Neapel, im Jahre 1843 der zweite (die anderen folgten zwischen 1848 und 1862). Die jungen Leute, die das Neue begierig aufgriffen, begannen Deutsch zu lernen; De Sanctis selbst übersetzte im Kerker, in den er als Liberaler von der bourbonischen Regierung gesperrt wurde, die Logik Hegels und die „Geschichte der Literaturen“ von Rosenkranz. Die neue kritische Richtung wurde „Philosophismus“ genannt im Gegensatz sowohl zur alten grammatikalischen Richtung als auch zu der unbestimmten und zusammenhanglosen Tendenzen der Romantik. Dieser neuen Richtung schloß sich De Sanctis an, der einer der ersten neapolitanischen Hegelianer war. Als ein Beweis, wie sehr der Hegelsche Geist in ihn eindrang und ihn erfüllte, wird erzählt, daß er, nachdem er die ersten Bände Bénards gelesen, in der Zwischenzeit, die bis zur Veröffentlichung der späteren verlief, die Fortsetzung des Werkes erriet und in der Schule vortrug.[3])

[1]) La giovinezza di Francesco de Sanctis, S. 260—261, 315—316.

[2]) Saggi critici, S. 534.

[3]) De Meis, Comm. di Francesco de Sanctis (im Bande „In memoria“, Neapel 1884, S. 116).

Spuren eines metaphysischen Idealismus und der Hegelschen Philosophie finden sich in seinen ersten Schriften und hier und da auch in der Terminologie der späteren. In einem Aufsatz, der vor das Jahr 1848 fiel, sah er das Heil der Kritik in jener philosophischen Schule, die in den Werken der Literatur „jenen absoluten Teil" bildet, „jene unbestimmte Idee, die den Geist der großen Schriftsteller erregt, bis sie in der Außenwelt, in herrliche Gewande gekleidet, erscheint, die aber doch an sich immer von minderer Schönheit sind".[1]) In der Vorrede zu Schillers Dramen 1850 schrieb er: „Die Idee ist nicht Reflexion, noch ist die Poesie gesungene Vernunft, wie es einem modernen Dichter sie zu definieren gefiel: die Idee ist zugleich Freiheit und Notwendigkeit, Leidenschaft und Vernunft, und ihre vollkommene Form im Drama ist die Aktion."[2]) An anderer Stelle wies er auf den Tod des Glaubens und der Poesie hin, die durch die Entwickelung der Philosophie absorbiert wären; eine These, die, wie er einige Jahre später sagte, „Hegel mit seinen allmächtigen Gedanken unserer Generation aufzwang".[3]) In einem alten Aufsatz versuchte er die Humoristik zu definieren als jene „künstlerische Form, deren Bedeutung die Zerstörung der Schranken mit dem Bewußtsein dieser Zerstörung sei".[4]) Und damit wir uns nicht in weitere Details verlieren, mag es genügen zu sagen, daß die Unterscheidung der Einbildungskraft und der Phantasie, an der er in all seinen kritischen Arbeiten festhielt und nach welcher die Phantasie als die wahre poetische Fähigkeit erscheint, ihm sicherlich von Schelling und Hegel suggeriert wurde, sowie ja auch die Ausdrücke „prosaischer Inhalt", „prosaische Welt", die er manchmal anwendet, von Hegel kommen.

Unbewußte Kritik der Hegelschen Philosophie

Aber für De Sanctis war die Hegelsche Ästhetik nur ein Hilfsmittel und ein Stützpunkt, um sich zur Höhe zu erheben und die Diskussionen und Anschauungen der alten italienischen Schule zu überwinden. Von der Rhetorik der Grammatiker zu jener überzugehen, mit der die Metaphysiker das Wesen der Kunst verfälschten, lag nicht in seiner Natur. Er schöpfte aus Hegel, was in ihm lebenskräftig war, und gab abgeschwächte und korrigierte Auslegungen seiner Ansichten; gegen alles

[1]) Scritti varii, ed. Croce II, 153—154.
[2]) Saggi critici, S. 18.
[3]) Ebenda S. 226—228; Scritti varii II, 185-187, vergleiche auch II, 70.
[4]) Ebenda ed. Imbriani, S. 91.

übrige, gegen all das, was metaphysische Willkür war, verhielt er sich unzugänglich, bald in unwillkürlichem Widerstreben und oft genug in offenem Kampfe.

Wir wollen einige Beispiele jener Reduktionen und Abschwächungen geben, die Verbesserungen und wesentliche Änderungen bedeuteten. „Der Glaube ist geschwunden, die Poesie ist tot," schrieb er 1856 und machte sich dabei, wie wir gesehen, zum Echo Hegels, aber sogleich fuhr er selbst, De Sanctis, verbessernd fort: „oder besser, der Glaube und die Poesie sind unsterblich; das, was geschwunden ist, ist nur eine besondere Erscheinungsart beider. Der Glaube entspringt heute aus der Überzeugung, die Poesie flammt aus der Beobachtung und dem Denken auf: sie sind nicht tot, sie sind nur verändert."[1]) Er unterschied allerdings die Phantasie von der Einbildungskraft, aber die Phantasie war für ihn nicht die Fähigkeit einer transzendentalen Wahrnehmung, die „intellektuelle Anschauung" der deutschen Metaphysiker, sondern einfach die Schöpferkraft und die Gabe der Synthese des Dichters, im Gegensatz zur Einbildungskraft, die Details und Material sammelt und immer etwas Mechanisches hat.[2]) Während die Anhänger Vicos und Hegels die Theorien dieser als eine Verherrlichung des Gedankens in der Kunst auffaßten, antwortete De Sanctis, daß es „Gedanken in der Kunst nicht gibt, so wenig wie in der Natur und in der Geschichte. Der Dichter schafft unbewußt und sieht nicht den Gedanken, sondern die Form, in der er verborgen und gleichsam verloren ist. Wenn der Philosoph auf dem Wege der Abstraktion ihn wieder aus ihr herausholt und in seiner Reinheit betrachtet, so ist dieser Prozeß das gerade Gegenteil dessen, was die Kunst, die Natur und die Geschichte tun." Und er warnte, man möge Vico nicht mißverstehen, der, wenn er den homerischen Gedichten allgemeine und mustergültige Typen entnimmt, nicht als Kunstkritiker, sondern als Kulturhistoriker aufgefaßt sein will: Achilles ist vom künstlerischen Standpunkt lediglich Achilles und durchaus nicht die Kraft oder sonst irgend eine Abstraktion.[3]) So wendete sich seine Polemik von Anfang an gegen die mißverständliche Auffassung dessen, was er die „wahre Anschauung Hegels" nannte, was aber gewöhnlich die Verbesserung war, die er mehr oder minder unbewußt selbst vorgenommen hatte. Und er konnte

---

[1]) Saggi critici, S. 228; vgl. Scritti varii II, 70.

[2]) Storia della letter. I, 66—67; Saggi critici, S. 98—99; Scritti varii I, 276—278, 384.

[3]) La giovinezza di Francesco de Sanctis, S. 279, 313—314, 321—324.

sich in seinem letzten Jahre rühmen, daß er selbst zur Zeit, da in Neapel ein wahrer Fanatismus für Hegel herrschte, „zur Zeit, da Hegel unbestrittener Herr des Schlachtfeldes war, er stets seinen Vorbehalt gemacht und den Apriorismus Hegels, seine Trinität und seine Formeln nicht akzeptiert hätte“.[1])

Kritik der deutschen Aesthetik

Auch gegenüber anderen deutschen Ästhetiken nahm er eine unabhängige Haltung ein. Die Anschauungen Wilhelm Schlegels, die fortschrittlich waren für die Zeiten, in denen sie aufkamen, schienen ihm bereits rückständig: Schlegel, schrieb er im Jahre 1856, ist bemüht, „sich über die gewöhnliche Kritik zu erheben, die zumeist bei den Phrasen, den Versen, der Rhetorik versumpfte, aber er verirrt sich auf dem Weg und trifft nicht mit der Kunst zusammen; auch Schlegel geht wieder auf die Wahrscheinlichkeit, auf das Geziemende, auf die Sittlichkeit ein, kurz auf alles, nur nicht auf die Kunst“.[2]) Von den Wechselfällen des Lebens auf deutschen Boden getrieben, hatte er am Polytechnikum von Zürich (man denke!) Theodor Vischer zum Kollegen. Welches Urteil konnte er über diesen schwerfälligen Hegelschen Scholastiker fällen, der aus den schweren Mühen, die wir oben geschildert, keuchend und staubbedeckt hervorgegangen, für die italienische Musik, italienische Poesie, die ganze herabgekommene italienische Rasse nur ein verächtliches Lächeln hatte? „Ich,“ sagt De Sanctis, „war nach Zürich mit meiner eigenen Meinung und all meiner Anmaßung gekommen und lachte über ihr Lachen. Richard Wagner schien mir ein Verderber der Musik und nichts schien mir so unästhetisch wie die Ästhetik Vischers.“[3]) Aus dem Wunsche, die Verrenkungen Vischers, Adolf Wagners, Valentin Schmidts und anderer deutschen Gelehrten und Philosophen zu korrigieren, entstanden die Vorlesungen, die er 1858—1859 in Zürich vor einem internationalen Publikum über Ariost und Petrarca hielt: die beiden meist mißhandelten unserer Dichter, weil man in sie am wenigsten philosophische Auslegungen hineinzwingen konnte. Damals zeichneten sich in seinem Geist die Umrisse des typischen deutschen Kritikers, den er dem französischen Kritiker entgegenstellte, der die entgegengesetzten Fehler hat. „Der Franzose verliert keine Zeit mit den Theorien, er geht gerade auf den Gegenstand los; in seinem Gedanken-

[1]) Scritti varii II, 83; vgl. ebenda 274.
[2]) Ebenda I, 228—236.
[3]) Saggio sul Petrarca, Anhang zur 2. Auflage, S. 316.

gang ist die Wärme des Eindrucks und die Scharfsicht des Beobachters fühlbar. Er entfernt sich nie vom Konkreten, er errät die Eigenschaften des Geistes und der Arbeit, und er studiert den Menschen, um den Schriftsteller zu verstehen;" seine Entartung liegt darin, daß er an die Stelle der Kunst historische Notizen über den Autor und die Zeit setzt. „Für den Deutschen hingegen gibt es keine noch so gewöhnliche Sache, die er nicht so lange mißhandeln würde, bis er sie verdreht und verwirrt hat; er umgibt sie mit einer Hülle von Finsternissen, aus deren Inneren mitunter die hellsten Blitze aufleuchten; denn in ihnen steckt ein Kern von Wahrheit, der schwerfällig zur Geburt gelangt. Er möchte am Kunstwerk das ergreifen und festhalten, was das Flüchtigste und Ungreifbarste daran ist, und während niemand so viel wie er vom Leben und von lebendigen Dingen spricht, hat niemand so viel Freude daran wie er, sie zu zerlegen, zu entkörpern, sie zu generalisieren; und wenn er so alles Besondere vernichtet hat, dann ist er in der Lage, dir als letztes Resultat dieses Prozesses, als scheinbar letztes, in Wirklichkeit aber a priori vorweggenommenes, einen Leisten für alle Füße, ein Maß für alle Kleider zu zeigen." „Die deutsche Schule wird von der Metaphysik beherrscht, die französische von der Geschichte." [1]) Um jene Zeit (1858) schrieb er für eine piemontesische Zeitschrift einen Aufsatz über die Philosophie Schopenhauers,[2]) die damals in Mode kam; es ist eine erschöpfende Kritik. Schopenhauer selbst gestand, daß „dieser Italiener" ihn in succum et sanguinem[3]) aufgenommen hätte. Und welches Gewicht maß er all den geistreichen Dingen, die Schopenhauer über die Kunst geschrieben, bei? Nachdem er die Ideenlehre auseinandergesetzt, beschränkt er sich darauf, nachlässig auf das dritte Buch hinzuweisen, „in dem sich eine übertriebene ästhetische Theorie fände".[4])

Endgültige Absage an die metaphysische Aesthetik

Aber der Widerstand und die gemäßigte Opposition gegen die Anhänger des Begriffs, sowie gegen die mystischen und moralisierenden

[1]) Saggi critici, S. 361—363, 413—414, vgl. was Klein angeht vergleiche Scritti varii I, 32—34.

[2]) Ebenda „Schopenhauer und Leopardi", S. 246—299. Vgl. Croce, De Sanctis e Schopenhauer, Neapel, 1902.

[3]) Schopenhauer, Briefe ed. Grisebach, S. 405—406, vgl. 381—383, 403—404, 438—439, Saggi critici, S. 269, Anm.

[4]) Vgl. Scritti varii I, 39—45, und Letter. ital. nel secolo XIX, lezioni, ed. Croce, S. 241—243, 427—432.

italienischen Romantiker (denn er kritisierte ebenso Manzoni, Mazzini, Tommaseo und Cantú) wird zum offenen Kampf in einer Schrift über die Kritik Petrarcas (1868), in der die verkehrte Richtung in der energischsten Weise gekennzeichnet und verhöhnt wird. „Nach den Lehren dieser Schule," sagt er und meint Hegel und Gioberti, „ist das Wirkliche, das Lebendige Kunst, soweit es über seine eigene Form hinausgeht und seinen Gedanken oder die reine Idee enthüllt. Das Schöne ist die Offenbarung der Idee. Die Kunst ist das Ideal, eine gewisse Idee. Der Körper verflüchtigt sich und wird vor der Betrachtung des Künstlers zu einem Schatten des Geistes, zum schönen Schleier. Die poetische Welt ist mit Phantasmen bevölkert, und der Dichter, der ewige Rêveur, sieht ungefähr wie ein Trunkener die Körper vor sich tanzen und ihr Ansehen wie ihre Gestalt wechseln. Und nicht nur die Körper verflüchtigen sich zu Formen oder Phantasmen, sondern die Formen oder Phantasmen selbst werden zu freien Offenbarungen jeder Idee und jedes Gedankens. Die Theorie des Idealen hat ihren letzten Sieg erfochten, als das Phantasma selbst aufgelöst und der Gedanke als Gedanke anerkannt und die Form zu einer bloßen Zutat wurde." „So ist es gekommen, daß das Unbestimmte, das Dämmernde, das Wogende, das Nebelhafte, das Himmlische, das Luftige, das Verschleierte, das Engelhafte in den Formen der Kunst zu Ehren gekommen ist und in der Kritik des Schönen das Ideale, das Unendliche, das Genie, der Gedanke, die Idee, die Wahrheit, das Übersinnliche und das über unser Verständnis Hinausgehende, das Sein und das Wesen und so viele andere Allgemeinheiten die Herrschaft haben, die man in barbarische Formeln kleidet gleich den scholastischen Formeln, von denen wir uns mit solcher Mühe befreit haben." Alles das aber, anstatt die Kunst zu charakterisieren, bedeutet das gerade Gegenteil der Kunst; die Spielerei und die künstlerische Impotenz, die die Abstraktionen nicht zu töten und das Leben nicht zu fassen weiß. Wenn die Worte „schön" und „ideal" die Bedeutung haben, die jene Philosophen ihnen gaben, dann ist das „Wesen der Kunst nicht das Ideale, nicht das Schöne, sondern das Lebendige, die Form". „Auch das Häßliche gehört zur Kunst, so wie in der Natur auch das Häßliche lebt und ihr angehört; aus den Reichen der Kunst ausgeschlossen ist nur das Formlose und das Formwidrige. Die Thais der schlimmen Klüfte ist lebendiger und poetischer als Beatrice, wenn sie eine bloße Allegorie ist und nur abstrakter Kombination entspricht. Das Schöne? Sagt mir doch, ob es irgend etwas Schöneres gibt als Jago, eine Form, die aus den tiefsten Gründen des wirklichen Lebens hervorgegangen ist, so voll, so

konkret, so vollendet in all ihren Teilen und in all ihren Abstufungen, eine der schönsten Schöpfungen aller Poesie. „Wenn man dann durch spitzfindige Klaubereien über die Idee, über den Gedanken, über das reale, sittliche und geistige Schöne und durch eine Verwechselung des philosophisch und sittlich Wahren mit dem ästhetisch Wahren ... einen großen Teil des Gebietes der Poesie häßlich nennt und ihm nur als Kontrast, als Gegensatz, als Folie des Schönen Zulaß gewährt und Mephistopheles als eine Folie Fausts auffaßt und Jago als eine Folie für Othello," dann gleicht man jenen guten Leuten, die „in illo tempore" glaubten, daß die Gestirne da seien, um der Erde als Kerzen zu dienen.[1])

De Sanctis' eigene Theorie

Die eigene und definitive ästhetische Theorie De Sanctis' ist ein Resultat dieser seiner Kritik der höchsten Manifestation der europäischen Ästhetik, die ihm bekannt war. Und ihr Wesen ergibt sich bereits aus dem Gegensatz. Er sagt: „Wenn ihr in der Vorhalle der Kunst eine Statue wollt, so errichtet dort die Statue der Form, auf sie schauet, sie studiert, sie sei euer Ausgangspunkt. Und vor der Form ist das, was vor der Schöpfung war, das Chaos: sicherlich, das Chaos ist eine höchst respektable Sache und seine Geschichte ist sehr interessant; die Wissenschaft hat noch lange nicht ihr letztes Wort über diese Vorwelt von gärenden Elementen gesprochen. Auch die Kunst hat ihre Vorwelt; auch die Kunst hat ihre Geologie, die erst gestern geboren und noch kaum in den Anfängen ist, eine Wissenschaft eigener Art, die weder Kritik noch Ästhetik ist. Die Ästhetik erscheint, wenn die Form erscheint, in welche diese Welt versenkt, gegossen, vergessen und verloren wird. Die Form ist nur sie selbst, sowie das Individuum nur es selbst ist. Und es gibt keine so mörderische Kunstanschauung als die, die uns beständig die Ohren mit den Worten: „Schönheit, Offenbarung, Hülle, Licht, Schleier der Wahrheit oder der Idee" erfüllt. Die ästhetische Welt ist nicht Schein, sondern ist sehr substantiell, ja sie ist die Substanz des Lebendigen selbst. All ihre Kriterien, ja ihre ganze raison d'être liegen nur in diesem einzigen Motto: „Ich lebe." [2])

---

[1]) Essay über Petrarca, Einleitung, S. 25–35.
[2]) Essay über Petrarca, S. 36.

Der Begriff der Form

Aber die Form De Sanctis' war nicht die Form „in dem pedantischen Sinn, in dem sie bis zum Ende des vergangenen Jahrhunderts aufgefaßt wurde", also nicht das, was zuerst dem oberflächlichen Beobachter auffällt: die Worte, die Periode, der Vers, das einzelne Bild;[1]) noch die Form im Herbartschen Sinn, die nur eine metaphysische Transposition jener ist. „Die Form existiert nicht a priori, noch ist sie etwas, das an sich existiert und vom Inhalt verschieden ist, gleichsam als ein Ornament oder ein Kleid, ein Schein oder eine Zutat des Inhalts; sie wird vielmehr aus dem Inhalt gezeugt, der im Geist des Künstlers tätig ist: wie der Inhalt, so die Form."[2]) Form und Inhalt stehen zueinander gleichzeitig im Verhältnis der Identität und der Verschiedenheit. Im Kunstwerk findet sich der Inhalt wieder, der chaotisch bereits im Geist des Künstlers bestand, „nicht mehr als das, was er war, sondern als das, was er geworden ist, und dennoch immer noch ganz dasselbe mit all seinem Wert, all seiner Wichtigkeit, all seiner natürlichen Schönheit und bei jenem Werden nicht arm geworden, sondern bereichert". Darum ist der Inhalt unentbehrlich und an die konkrete Form gebunden. Aber die Qualität des abstrakten Inhalts bestimmt nicht die Qualität der künstlerischen Form. „Wenn ein schöner und bedeutsamer Inhalt im Geiste des Künstlers untätig oder schwächlich oder falsch verwendet war, wenn er nicht genug Zeugungskraft besessen und sich als schwächlich oder falsch offenbart oder als fehlerhaft in der Form, was nutzt es sein Lob zu singen? In diesem Fall kann der Inhalt an sich bedeutsam sein, aber als Literatur- oder Kunstwerk ist er wertlos. Und im Gegensatz hierzu kann der Inhalt unmoralisch, falsch, absurd oder frivol sein; wenn er trotzdem zu gewissen Zeiten und unter gewissen Umständen im Geist des Künstlers eine machtvolle Wirkung ausgeübt und zu einer Form geworden, so wird dieser Inhalt dadurch unsterblich. Die Götter Homers sind tot: die Ilias ist geblieben. Italien kann sterben und jede letzte Erinnerung an Guelfen und Ghibellinen schwinden: die Göttliche Komödie wird bleiben. Der Inhalt unterliegt allen Wechselfällen der Geschichte: er wird geboren und stirbt; die Form ist unsterblich."[3]) Er hielt unbedingt an der Unabhängigkeit der Kunst fest, als der Basis,

---

[1]) Scritti varii I, 276—277, 317.

[2]) Nuovi saggi critici, S. 238—240, Anm.

[3]) Nuovi saggi critici, 16.

ohne die keine Ästhetik möglich ist. Aber die Formel des „l'art pour l'art" schien ihm übertrieben, sobald sie eine Trennung des Künstlers vom Leben, eine Verstümmelung des Inhalts bedeuten und aus der Kunst eine bloße Probe der Geschicklichkeit machen konnte.[1])

De Sanctis als Kunstkritiker

Für De Sanctis war der Begriff der Form identisch mit dem der Phantasie, der ausdruckgebenden oder darstellenden Kraft, der künstlerischen Vision. Das muß man sagen, wenn man die Tendenz seiner Anschauung genau angeben will. Aber ihm selbst gelang es nie, seine Theorie mit wissenschaftlicher Strenge festzustellen. Seine ästhetischen Ideen bleiben gleichsam ein skizzenhafter Entwurf eines Systems, das niemals in den richtigen Zusammenhang gebracht und ausgeführt wurde. In seinem Geist waren neben seinem spekulativen Bedürfnis noch zu viele andere lebhafteste Bedürfnisse tätig: das Konkrete zu erfassen, die Kunst zu genießen und ihre pragmatische Geschichte zu schreiben; dann das Bedürfnis nach praktischem und politischen Leben, durch das er der Reihe nach Erzieher, Verschwörer, Journalist und Staatsmann wurde. „Mein Geist geht aufs Konkrete," pflegte er wieder und wieder zu sagen. Philosophie trieb er nur soweit, als sie ihm notwendig war, um sich in den Problemen der Kunst, der Geschichte, des Lebens zurecht zu finden. Sobald er seinem Geist das nötige Licht verschafft, den Orientierungspunkt gefunden und sich im Bewußtsein seiner Arbeit bestärkt hatte, warf er sich sogleich wieder auf das Einzelne und das Bestimmte. Mit einer außerordentlichen Kraft, die Wahrheit in ihren höchsten und allgemeinsten Prinzipien zu erfassen, verband er einen nicht minder kräftigen Abscheu gegen das blutlose Reich der Gedanken, in dem der Philosoph gleich einem Asketen kreist. Und als Kritiker und Literarhistoriker hat er nicht seinesgleichen. Wer ihn mit Lessing, mit Maculay, mit Ste. Beuve oder mit Taine vergleicht, der hat nur eine rhetorische Parallele gebraucht. „Sie sprechen mir" — schrieb Gustav Flaubert an George Sand — „in Ihrem letzten Brief von der Kritik und sagen mir, daß sie binnen kurzem verschwinden werde. Ich hingegen glaube, daß die Kritik kaum am Horizonte zu dämmern begonnen hat. Heute tut die Kritik das Gegenteil von dem, was die frühere tat, aber

[1]) Ebenda und vergleiche den Essay über Petrarca, S. 187, sowie Scritti varii I, 209, 212, 226.

auch sonst nichts. Zur Zeit Laharpes war der Kritiker Grammatiker, zur Zeit Ste. Beuves und Taines ist er Historiker.[1]) Wann wird er ein Künstler sein, nichts als ein Künstler, aber wirklich ein Künstler? Kennen Sie eine Kritik, die sich in intensiver Weise für das Werk an sich interessiert? Man analysiert mit großer Feinheit das historische Milieu, aus dem das Werk entsprungen ist, und die Gründe, die es hervorgebracht. Aber wie ist's mit dem unbewußten Schaffen? Woher kommt es? Und die Komposition? Und der Stil? Und der Gesichtspunkt des Verfassers? Von all dem hört man nie. Für solch eine Kritik bedarf es einer mächtigen Phantasie und einer starken Güte, ich meine einer stets bereiten Begeisterungsfähigkeit; und vor allem des Geschmacks, eine Eigenschaft, die heute selbst bei den Besten so selten ist, daß man nicht mehr von ihr spricht."[2]) Der einzige Kritiker, der diesen von Flaubert ersehnten Idealen wahrhaft entspricht (ich spreche hier nur von jenen, die die Erklärung großer Schriftsteller und ganzer literarischer Perioden versucht haben) ist De Sanctis. Keine Literatur der Erde besitzt für ihre Werke einen Spiegel mit so vollkommenem Reflex, wie ihn Italien für seine literarische Entwickelung in der Literaturgeschichte und in den anderen kritischen Werken Francesco De Sanctis' besitzt.

De Sanctis als Philosoph

Aber der Kunstphilosoph, der Ästhetiker in ihm kommt dem Kritiker und Literarhistoriker nicht gleich. Jener verhält sich zum anderen wie ein Zubehör zur Hauptsache. Die ästhetischen Bemerkungen finden sich aphoristisch und zufällig in seinen Werken eingestreut und werden jetzt von der einen Seite, jetzt von der anderen, je nach der Gelegenheit, beleuchtet und in einer sehr ungleichen, oft genug metaphorischen Terminologie zum Ausdruck gebracht. Infolgedessen hat man bisweilen Ungenauigkeiten und Widersprüche bei ihm vermutet, die im Grunde seiner Anschauungen in Wirklichkeit nicht existieren. Und auch jeder Schein von ihnen schwindet, sobald man auf den Einzelfall, den er gerade im Auge hatte, genau achtet. „Form", „Formen", „Inhalt", „das Lebendige", „das Schöne", „das natürlich Schöne", „das Häßliche", „Phantasie", „Gefühl", „Einbildungskraft", „das Reale" und „das Ideale" und all die anderen Ausdrücke, die er mit verschiedener Bedeutung anwendet,

---

[1]) Vergleiche oben S. 350—351 das Urteil De Sanctis' über die französische Kritik.

[2]) Lettres à George Sand, Paris 1884 (vom 2. Februar 1809) S. 81.

bedürfen einer Wissenschaft, auf die sie sich stützen und aus der sie abgeleitet werden können. Wer über jene Worte nachzusinnen beginnt, der sieht auf allen Seiten die Zweifel und die Probleme sich mehren, und überall findet er Lücken und Unvollständigkeiten. Mit den wenigen philosophischen Ästhetikern verglichen, erscheint De Sanctis mangelhaft in der Analyse, in der Ordnung, im System und ungenau in den Definitionen. Dennoch wird dieser Fehler bei ihm in gewissem Grade aufgewogen durch den beständigen Kontakt mit den wirklichen und konkreten Kunstwerken, in dem er den Leser erhält, und durch die Anschauung der Wahrheit, die ihn nie verläßt. Und außerdem übt er beständig jenen fesselnden Reiz aus, der jenen Schriftstellern eigen ist, die über dem, was sie selbst geben, noch einen Reichtum andeuten und im Hintergrunde erblicken lassen, der erst noch zu erobern ist. Es sind lebendige Anschauungen, und sie wenden sich an lebendige Menschen, die bereit stehen, sie auszuarbeiten und fortzusetzen.

XVI

Aufschwung der Herbartschen Aesthetik

Als in Deutschland sich der Kampfschrei erhob: „Keine Metaphysik mehr!“ und jene wütende Reaktion gegen die sonderbare Walpurgisnacht begann, in die die letzten Hegelianer Wissenschaft und Geschichte geführt hatten, da traten die Schüler Herbarts vor und schienen mit schmeichlerischer Miene zu fragen: Was gibt's denn? Rebellion gegen den Idealismus und gegen die Metaphysik? Ja, das ist ja gerade das, was Herbart wollte und was er vor einem halben Jahrhundert bereits allein durchzusetzen versucht hat! Nun sind wir da, seine legitimen Erben, und wollen Eure Verbündeten sein. Ein Verständnis zwischen uns wird keine Schwierigkeiten machen. Unsere Metaphysik steht nicht im Widerspruch mit der Atomtheorie, unsere Psychologie verträgt sich mit der mechanischen Weltanschauung, unsere Ethik und Ästhetik mit dem Hedonismus ... Höchst wahrscheinlich würde Herbart — wäre er nicht schon seit 1841 tot gewesen — diese seine Schüler mit Entrüstung von sich gestoßen haben, die nach Popularität haschten, die Metaphysik billigen Kaufes hergaben und seinen „Monaden“, seinen „Vorstellungen“, seinen „Ideen“, all den hohen Dingen, die er sich ausgedacht hatte, eine naturalistische Auslegung gaben.

Und es kam nun eine Zeit, in der die Herbartsche Schule manchen Erfolg hatte, und da begann auch die Herbartsche Ästhetik Fleisch anzusetzen und eine gewisse Rundlichkeit und blühende Farbe zu erlangen, um neben den beleibten „wissenschaftlichen“ Produkten, die von den Idealisten in die Welt gesetzt worden, keine gar zu klägliche Rolle zu spielen. Ihr Geburtshelfer und Nährvater war der Professor Robert Zimmermann, der zu Prag und Wien Philosophie lehrte und eine streng formalistische Ästhetik ausarbeiten wollte. Er plagte sich daran durch viele Jahre, und nachdem er ihr (1858) eine umfangreiche Geschichte der Ästhetik vorausgeschickt, gab er endlich (1865) seine „Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft“ heraus.[1])

Robert Zimmermann

Was konnte diese formalistische Ästhetik sein, die unter so schlimmen Auspizien geboren wurde? Ein Gemisch von scheinbarer sklavischer Treue und wesentlicher Untreue. Zimmermann ging von der Einheit, oder besser von der Verschmelzung von Ethik und Ästhetik in einer „Allgemeinen Ästhetik“ aus und definierte diese als die Wissenschaft, die von der Art und Weise handelt, durch welche jeder beliebige Inhalt das Recht erwerben konnte, Billigung oder Mißbilligung zu erregen, eine Wissenschaft, die sich dadurch sowohl von der Metaphysik, als der Wissenschaft vom Wirklichen, unterschied, wie auch von der Logik als der Wissenschaft vom richtigen Denken; und zwar sah er diese Art und Weise in der Form, das heißt in dem wechselseitigen Verhältnis der Elemente. Ein einfacher, mathematischer Punkt im Raum, ein einfacher Eindruck des Gehör- und Gesichtssinnes, ein einfacher Ton, all diese Dinge sind weder zufällig, noch mißfällig. Die Musik zeigt uns, daß das Urteil „schön“ oder „häßlich“ stets das Verhältnis zweier Töne trifft. Die Deduktion hat festzustellen, welche allgemeinen Formen wohlgefällig sind. Nun können die Elemente eines Bildes, die ihrerseits Darstellungen sind, in ein Verhältnis zueinander entweder gemäß ihrer Kraft (Quantität) oder gemäß ihrem Wesen (Qualität) treten; daraus ergeben sich zwei Gruppen: Ästhetische Formen der Quantität und ästhetische Formen der Qualität. Entsprechend den ersteren gefällt das Starke (Große) neben dem Schwachen

---

[1]) „Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft“, Wien 1865; vergleiche auch in Meyers Konversationslexikon den Artikel: „Ästhetik“, der Zimmermann zum Verfasser hat.

(Kleinen), und dieses mißfällt neben jenem; entsprechend dem letzteren gefällt das, was der Qualität nach vorwaltend identisch ist (das Harmonische), und mißfällt das, was vornehmlich verschieden ist (das Disharmonische). Das Vorwalten der Identität darf jedoch nicht so weit gehen, daß die vollkommene Identifizierung erreicht wird, da sonst die Harmonie selbst zu Ende wäre. Aus der harmonischen Form läßt sich das Gefallen am Charakteristischen oder am Ausdruck ableiten. In der Tat, was ist das „Charakteristische“ anders, als das Verhältnis vorherrschender Identität zwischen dem Nachbild und seinem Vorbild? Die in dem Unterschied vorherrschende Ähnlichkeit läßt den „Einklang“ entstehen. Die qualitativ disharmonische Form ist als solche ungefällig und macht darum eine „Lösung“ notwendig. So wie Zimmermann durch einen kühnen Handstreich das „Charakteristische“ unter die rein formalen Verhältnisse versetzt hatte, was eine tiefgreifende Veränderung des ursprünglichen Herbartschen Gedankens bedeutete, so bringt er hier durch einen zweiten Handstreich die Abarten oder Modifikationen des Schönen in die reine Schönheit hinein, indem er sich der so sehr verachteten Hegelschen Dialektik bedient. Also eine Lösung. Wenn diese Lösung dadurch herbeigeführt wird, daß an die Stelle des ungefälligen Bildes ein anderes Ding künstlich gesetzt wird, so wird allerdings die Ursache des Mißfallens beseitigt, und es entsteht „Eintracht, nicht Einklang“; dies ist nur die einfache Form der „Korrektheit“. Nur wenn auch diese mit Hilfe des wahren Bildes überwunden wird, gelangt man zur Form der „Ausgleichung“; und wenn das wahre Bild überdies an sich wohlgefällig ist, dann haben wir die Form des „abschließenden Ausgleichs“. Damit ist die Reihe der möglichen Formen erschöpft. Was ist also das „Schöne“? Es ist die Verbindung all dieser Formen: ein Vorbild, das Größe, Vollständigkeit, Ordnung, Einklang, Korrektheit und abschließenden Ausgleich besitzt, und uns in einem Nachbild in der Form des Charakteristischen erscheint.

Wir wollen die künstliche Verbindung, die Zimmermann zwischen dem „Erhabenen“, dem „Komischen“, dem „Tragischen“, dem „Ironischen“, dem „Humoristischen“ und den ästhetischen Formen herstellt, beiseite lassen; aber damit wir wissen, in welchen der sieben Himmel wir hier versetzt sind, ist es wichtig hinzuzufügen, daß diese „allgemeinen ästhetischen Formen“ ebenso wie für die Kunst, so auch für die Natur und die Sittlichkeit gelten. Diese verschiedenen Gebiete entstehen durch die Anwendung der allgemeinen ästhetischen Formen auf einen bestimmten Inhalt. Werden

sie auf die Natur angewendet, so haben wir die „schöne Natur“, den „Kosmos“; werden sie aufs Vorstellen angewendet, so haben wir den „Schöngeist“ oder die „Phantasie“; werden sie aufs Gefühl angewendet, so haben wir die „schöne Seele“ oder den „Geschmack“; werden sie auf den Willen angewendet, so haben wir den „Charakter“ oder die „Tugend“. Auf der einen Seite also die Naturschönheit, auf der anderen die menschliche Schönheit; in der menschlichen Schönheit auf der einen Seite die Schönheit des Vorstellens, die der ästhetische Vorgang im engen und künstlerischen Sinn ist, auf der anderen die des Wollens oder die Sittlichkeit. Zwischen beiden das Phänomen des Geschmacks, das der Ethik wie der Ästhetik gemeinsam ist. Die Ästhetik im engeren Sinn, die Lehre des schönen Vorstellens, bestimmt die Schönheit der Vorstellung, die in drei Klassen einzuteilen sind: Schönheit der räumlichen und zeitlichen Verbindung (bildende Künste); Schönheit des Gefühlsvorstellens (Musik); Schönheit der Gedanken (Poesie). Mit der Dreiteilung des Schönen in das Bildnerische, Musikalische und Poetische endet die ästhetische Theorie, auf die Zimmermann sich beschränkt.

Vischer gegen Zimmermann

Vischer, gegen den das Werk Zimmermanns als gegen den Hauptrepräsentanten der Hegelschen Ästhetik gerichtet war, hatte mit der Antwort und Kritik leichtes Spiel. Und er brachte das Publikum zum Lachen, indem er sich über die Bedeutung lustig macht, die Zimmermann dem „Symbol“ als dem Gegenstand, um den die schönen Formen sich gruppieren, gab. Ein Maler malt einen Fuchs, einfach um einen Fuchs, ein Stück der animalischen Natur, darzustellen. Nein, mein Herr: das ist ein „Symbol“, weil ja der Maler Linien und Farben verwendet, um etwas anderes als Linien und Farben auszudrücken. „Du meinst, ich sei ein Fuchs, sagt das Tier, bewahre! Ich bin nur ein Rechen, dessen der Maler sich bedient hat, um gewisse Schattierungen von Rot, Gelb, Grau und Weiß daran zu hängen!“ Und er brachte es auch zum Lachen über die Begeisterung Zimmermanns für den ästhetischen Wert des Tastsinnes. Schade, hatte jener geschrieben, daß es nicht so leicht ist, einen solchen Genuß zu empfinden. „Das Abtasten des Rückens des ruhenden Herkules-Torso, der schwellenden Glieder der Venus von Melos oder des barberinischen Fauns müßte der Hand eine Wonne gewähren, welche nur mit dem Genusse des Ohres bei den mächtigen Wogen Bachscher Fugen oder schmelzender Mozartscher Melodien vergleichbar wäre.“ Und nicht mit

Unrecht erklärte Vischer die formale Ästhetik für „eine barocke Verbindung von Mystik und Mathematik".[1]) Zimmermann vermochte so ziemlich niemanden zufrieden zu stellen.

Hermann Lotze

Selbst Lotze, der dem Herbartianismus nicht abgeneigt ist, verurteilte ihn in seiner „Geschichte der Ästhetik in Deutschland" (1868) und in anderen Schriften. Aber Lotze selbst wußte dem Formalismus nichts anderes entgegenzusetzen, als eine Variante des alten metaphysischen Idealismus. „Ob man da ernstlich behaupten wolle — schrieb er gegen die Formalisten —, daß die Disharmonie des Geistes, in entsprechender Disharmonie der äußeren Erscheinung ausgedrückt, an Schönheitswert der harmonischen Erscheinung des harmonischen Inneren gleich stehe, bloß weil das formale Verhältnis des Einklanges zwischen Inhalt und Form in beiden Fällen sich ganz gleich vorfinden?" Wer könnte uns einreden, „daß die menschliche Gestalt nur durch ihre stereometrischen Formverhältnisse ohne Rücksicht auf das geistige Leben, das sich darin bewege, uns gefallen würde?" Die drei Reiche der „Gesetze", der „Tatsachen" und der „Werte" erscheinen in der empirischen Wirklichkeit stets getrennt; und obgleich sie ihre Einheit im höchsten Gut, im Guten an sich, finden, in der lebendigen Liebe des persönlichen Gottes, im Sollen, dem Grund des Seins, so ist doch unsere Vernunft unvermögend, diesen Zusammenhang herzustellen und zu erkennen. Nur die Schönheit enthüllt ihn uns, und die Schönheit steht darum in engem Zusammenhang mit dem Guten und mit dem Heiligen: sie reproduziert den Rhythmus der göttlichen Ordnung und der sittlichen Weltregierung. Der ästhetische Vorgang ist weder Begriff, noch Anschauung, er ist die „Idee", die das Wesentliche eines Gegenstandes in der Form seines Zwecks in bezug auf den letzten Endzweck gibt. Die Kunst wie die Schönheit muß „die Welt der Werte in die Welt der Formen einschließen".[2]) — Der Kampf zwischen der Ästhetik des Inhalts und der Ästhetik der Form, dessen Protagonisten Vischer und Lotze waren, erreichte in der Zeit von 1860—1870 in Deutschland seinen Höhepunkt.

---

[1]) Kritische Gänge VI, Stuttgart 1878, besonders S. 6, 21, 32.

[2]) Geschichte der Ästhetik in Deutschland; besonders S. 27, 97, 100, 125, 147, 232, 234, 265, 286, 293, 487; Grundzüge der Ästhetik (posthum Leipzig 1884), §§ 8—18 und die zwei jugendlichen Schriften „Über den Begriff der Schönheit", Göttingen 1845, und „Über die Bedingungen der Kunstschönheit", ebenda 1847.

Versuche einer Versöhnung zwischen der Aesthetik der Form und der des Inhalts

Aber die Geister neigten sich einer gewissen Versöhnung zu. Die wahre Versöhnung wurde von einem jungen Doktor Johann Schmidt geahnt, der in einer seiner Habilitationsthesen (1875) bemerkte, daß, bei aller Achtung für Zimmermann und Lotze, beide ihm im Irrtum zu sein schienen, weil sie die verschiedenen Bedeutungen des Wortes „Schönheit" verwechselten und von einem Widersinn sprachen, wie dem Schönen oder Häßlichen in den natürlich gegebenen Dingen, also in Dingen, die außerhalb des menschlichen Geistes seien; Lotze füge, Hegel folgend, noch die weitere Unmöglichkeit eines „angeschauten Begriffes", einer „Begriff gewordenen Anschauung" hinzu, und beide übersehen schließlich, daß es sich in der Ästhetik um die Schönheit oder Häßlichkeit, aber nicht des Inhalts, noch auch der Form, wenn diese als die Gesamtheit mathematischer Verhältnisse betrachtet wird, handelt, sondern um die Schönheit oder Häßlichkeit der Vorstellung. Form also mag sein, aber konkrete Form, die inhaltsvoll ist.[1]) — Die Worte Schmidts, die sicherlich weder tief, noch exakt, aber reich an gesunder Einsicht waren, wurden übel aufgenommen. Es ist sehr leicht, antwortete man, die Schönheit der künstlerischen Vollendung gleich zu setzen; aber die Frage ist eben die, ob es jenseits dieser Schönheit nicht noch eine andere Schönheit gäbe, die von einem höchsten kosmischen oder metaphysischen Prinzip abhänge. Diese Frage nach der Art Schmidts lösen, heiße eine plumpe petitio principii stellen.[2]) Man versuchte die Versöhnung daher in etwas anderem und braute schließlich ein Leibgericht, in das je nach Geschmack ein wenig mehr Form oder ein wenig mehr Inhalt eintreten konnte: im ganzen blieb der letztere vorherrschend.

Auch unter den Herbartianern fanden sich gemäßigte Parteigänger: als Zimmermann sich zum Verteidiger des strengsten Formalismus aufwarf, erklärten andere, und unter diesen Nahlowsky, daß es nicht in der Absicht Herbarts gewesen wäre, den Inhalt aus der Ästhetik auszuschließen.[3]) Gemäßigte waren auch Volkmann und Lazarus.[4]) Auf der anderen

---

[1]) Leibniz und Baumgarten, Halle 1875, S. 76—102.

[2]) G. Neudecker, Studium zur Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant, S. 54, 55.

[3]) Polemik in der Zeitschrift für exakte Philosophie. (Organ der Herbartianer), Jahrgang 1862—1863, II 309 fg., III 384 fg., IV 26 fg., 199 fg., 300 fg.

[4]) Volkmann, Lehrbuch der Psychologie, III. Auflage, Köthen 1884—1885. Lazarus, Das Leben der Seele, 1856—1858.

Seite räumten Carriere[1]) und noch mehr Vischer selbst, der seine alte Ästhetik einer Selbstkritik unterzog, der Betrachtung der Formen ein größeres Feld ein. Das Schöne wurde für Vischer jetzt „das Leben in seiner harmonischen Erscheinung", die, insofern sie im Raum erscheint, Form genannt wird. Jede Schönheit muß Form, das heißt Begrenzung in Raum und Zeit, dann Maß, Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportion haben, welche ihre quantitativen Momente sind. Das wichtigste Moment aber ist das qualitative, das in sich die Mannigfaltigkeit und den Gegensatz einschließt, das Moment der Harmonie.[2]) Ein ehemaliger Mitarbeiter seiner Ästhetik (für die musikalische Theorie), Professor Carl Köstlin, versuchte hingegen eine Ästhetik der Versöhnung, in der die formalistische Anschauung vorherrschte.

C. Köstlin

Köstlin[3]) steht unter dem Einfluß Schleiermachers, Hegels, Vischers und Herbarts. Aber es scheint, daß er keinen seiner Vorgänger recht verstanden hat. Der „ästhetische Gegenstand" hat für ihn drei Bedingungen: „Anregende Gestaltenfülle", „interessanten Inhalt" und „schöne Form". In der ersten wird man kaum — in solcher Entstellung erscheint sie — die „Begeisterung" Schleiermachers wiedererkennen. Der interessante Inhalt ist das, was den Menschen angeht; das, was man kennt und nicht kennt, was man liebt oder haßt, und was relativ und individuell ist, je nach den Bedingungen, in denen das Individuum sich befindet. Das Interesse für den Inhalt tritt zum Formwert hinzu: es ist überhaupt der zweite Wert, von dem wir schon Herbart reden gehört. Die schöne Form hingegen ist absolut. Sie muß „leicht anschaulich" sein, muß befriedigen, gefallen, anziehen, „schön" sein. Sie läßt sich nach der Quantität einteilen und nach der Qualität. Gemäß der ersteren muß sie die Eigenschaften der Begrenzung, der Einheitlichkeit, der extensiven und intensiven Größe und des Gleichmaßes haben. Gemäß der zweiten Bestimmtheit, Einheit, extensive und intensive Bedeutung und Harmonie. Aber K widerlegt sich selbst, wenn er an die empirische Prüfung dieser seiner Kategorien geht. Die Größe gefällt, aber auch die Kleinheit gefällt; es gefällt die Einheit, aber auch die Mannigfaltigkeit gefällt; es gefällt das Regelmäßige, aber ach, es gefällt auch das Unregelmäßige. All dies

1) Moritz Carriere, Ästhetik 1859 (III. Auflage, Leipzig 1885).
2) Kritische Gänge V, Stuttgart 1866, S. 59.
3) Ästhetik, Tübingen 1869.

konstatiert er, und er ist ein viel zu braver Mann, um es zu verheimlichen. Und es hätte ihn lehren sollen, daß diese „schöne Form", deren Qualitäten und Quantitäten auszufinden und aufzuzählen er sich so viel Mühe gegeben, eine Phantasterei ist: Jedes Ding gefällt im ästhetischen Sinn, wenn es an seinem Platze ist, wenn es Ausdruck gibt. Aber statt dessen verwendet er, nachdem er die drei Bedingungen des ästhetischen Gegenstandes festgestellt, den größeren Teil seines Werkes darauf, nach dem Beispiel Vischers das „Reich der anschaulichen Phantasie" zu konstruieren, also des Schönen, der unorganischen Natur und der organischen, des bürgerlichen Lebens, der Sittlichkeit, Religion, Wissenschaft, der Spiele, Gespräche, Feste und Gastmähler, und endlich auch der Geschichte und ihrer drei Perioden, der patriarchalischen, heroischen und der historischen.

Aesthetik des Inhalts — M. Schasler

Schasler (gleichfalls der Verfasser einer umfangreichen Geschichte der Ästhetik) versuchte statt dessen eine Annäherung an den Formalismus vom Gesichtspunkt des absoluten Idealismus, des Real-Idealismus, wie er ihn nennt. Er definiert die Ästhetik als „die Wissenschaft vom Schönen und von der Kunst", also eine Wissenschaft, die doch, was nicht sehr korrekt sein kann, die Wissenschaft von zwei Dingen sein soll. Und er meint, seine unmethodische Definition damit rechtfertigen zu können, daß er sagt, daß weder das Schöne bloß in der Kunst vorkommt, noch diese bloß mit dem Schönen zu tun hat. Die Sphäre der Ästhetik ist die der Anschauung, in der das Erkennen einen praktischen und das Wollen einen theoretischen Charakter trägt, und die überhaupt die ungetrennte Einheit, die absolute Versöhnung des Theoretischen und des praktischen Geistes ist. In gewissem Sinn ist sie die höchste menschliche Tätigkeit. Das Schöne ist das „konkrete Ideal". Darum gibt es kein Ideal der menschlichen Gestalt an sich, sondern nur des einen oder des anderen Geschlechts; noch gibt es ein Ideal des Säugetieres, sondern bloß ein Ideal dieser oder jener Spezies, wie des Pferdes oder des Hundes, ja sogar nur bestimmter Gattungen von Pferden und Hunden. So gibt Schasler, indem er von abstrakteren Arten zu den minder abstrakten hinabsteigt, sich wirklich Mühe, zum Konkreten zu gelangen. In der Kunst kommt man nach seiner Ansicht vom Typischen, dies ist das Schöne in der Natur, zum Charakteristischen, welches das Typische für das menschliche Gefühl ist; daher ist es wohl möglich, das Ideal einer alten Frau, eines Bettlers, eines Beutelschneiders aufzustellen. Das Charakteristische der

Kunst steht dem Häßlichen näher als dem Schönen in der Natur. Und ohne uns um seine Ausführungen, die nach dem gewohnten Schema gehen, weiter zu kümmern, wollen wir noch als wichtig bemerken, daß Schasler jene Version der Lehre von den Modifikationen des Schönen, die diese Formen durch die Einwirkung des Häßlichen entstehen läßt, noch mehr in den Vordergrund stellte als vorher geschehen.[1]) „So betrübend dieser Gedanke ist, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß ohne diese Welt der Häßlichkeit auch die Welt der Schönheit nicht existieren würde, indem allein das Häßliche es ist, welches das abstrakte und leere Schöne dazu treibt, in dem Gegensatz auseinander zu treten und so die konkrete Schönheit zu erzeugen."[2]) Und es gelang ihm sogar, den alten Vischer, den Hauptvertreter der entgegengesetzten Ansicht, zu bekehren. „Ich — sagte Vischer — hatte früher in gut althegelscher Weise konstruiert; ich lasse im Wesen des Schönen ... eine Unruhe, eine Gärung, einen Kampf entstehen: die Idee überwiegt; sie drückt dem Bilde (der Erscheinung) den Charakter des Verschwindens ins Grenzenlose auf. So entsteht das Erhabene; die Erscheinung mit den Kleinzügen des Endlichen erklärt für ihr verkürztes Recht der Idee den Krieg; so entsteht das Komische. Damit ist der Kampf zu Ende, das Schöne kehrt aus dem Widerstreit seiner Momente in sich zurück und — fertig!" „Aber jetzt," fährt er fort, „muß ich Schasler und seinen Vorgängern, Ruge und Weiße, recht geben: hier tritt das Häßliche ein; es ist das Bewegungsprinzip, es ist das Ferment der Differenzierung, wie es Schasler ganz richtig bezeichnet. Man gelangt zu besonderen Formen im Schönen nicht ohne diesen Sauerteig, denn es gibt deren keine, die ihn nicht voraussetzt."[3])

Eduard von Hartmann

Eng verbunden mit der Ästhetik Schaslers ist die Eduard von Hartmanns (1890), der seiner Abhandlung gleichfalls einen Band Geschichte der neueren deutschen Ästhetik vorausschickt.[4]) Das Schöne ist für Hartmann „das Scheinen der Idee"; insofern er auf der Erscheinung, dem Schein als notwendigem Charakter des Schönen besteht, glaubt er ein Recht zu haben, seine Ästhetik die des „konkreten Idealismus" zu nennen und sich in Übereinstimmung mit Hegel, Trahndorff, Schleiermacher,

[1]) Siehe oben S. 335.

[2]) Ästhetik, Leipzig 1886, I, 1—16, 19—24, 70; II, 52; vergleiche Kritische Geschichte der Ästhetik, S. 795, 963, 1011—1014, 1028, 1036—1038.

[3]) Kritische Gänge V, 112—115.

[4]) Die deutsche Ästhetik seit Kant, 1886. (Der Ästhetik erster Teil.)

Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere und Schasler zu befinden, gegenüber dem „abstrakten" Idealismus Schellings, Solgers, Krauses, Weißes und Lotzes, die das Schöne in der übersinnlichen Idee sahen und das sinnliche Element vernachlässigten oder ihm nur eine nebensächliche Bedeutung einräumten.[1]) Insofern er auf der Idee, als dem anderen unentbehrlichen und determinierenden Element, besteht, erklärt er sich in Opposition gegenüber dem Herbartschen Formalismus zu befinden. Die Schönheit ist Wahrheit, aber sie ist nicht die Wahrheit der Tatsachen, noch wissenschaftliche Wahrheit oder Wahrheit der Reflexion; die Wahrheit der Schönheit ist eine metaphysische oder idealistische Wahrheit, sie ist die Wahrheit der Philosophie. „So inhaltlich entgegengesetzt die Schönheit aller Wissenschaft mit ihrer realistischen Wahrheit ist, ebenso inhaltlich verwandt ist sie der Philosophie mit ihrer metaphysischen oder idealistischen Wahrheit." „Das Schöne bleibt durch seine inneren Wirkungen der Prophet der idealistischen Wahrheit in einer glaubenslosen und metaphysikscheuen Zeit, welche keine andere als realistische Wahrheit gelten lassen will." Der ästhetischen Wahrheit fehlt die Kontrolle, die Methode, deren die Philosophie bedarf; sie macht einen Sprung unmittelbar aus der subjektiven Erscheinung als solchen zum idealen Sein. Aber sie hat dafür ihre bezaubernde Überzeugungsgabe, wie sie nur die sinnliche Anschauung und niemals die schrittweise und überlegte Vermittelung besitzt. Je höher auf der anderen Seite die Philosophie sich erhebt, um so weniger bedarf sie des Umweges durch die Welt der Sinne und der Wissenschaft; um so mehr verschwindet die Distanz, die sie von der Kunst trennt. Die letztere ist klug genug, die Reise nach der idealen Welt in der Weise anzutreten, wie es die Bädekerschen Handbücher empfehlen: „sans trop se charger", „ohne dabei ... mit einem flügellähmenden Ballast von an und für sich gleichgültigen und unwesentlichen Durchgangsmomenten beladen zu sein."[2]) Dem Schönen immanent ist die „Logizität", die „mikrokosmische" Idee, das „Unbewußte". Mit Hilfe des Unbewußten tritt im Prozeß des Schönen die „intellektuelle Anschauung" oder der „anschauende Verstand" ein.[3]) Das Schöne ist, eben weil es seine Wurzel im Unbewußten hat, ein Mysterium.[4])

---

[1]) Philosophie des Schönen (zweiter Teil der Ästhetik), Leipzig 1890, S. 463 bis 464; vergleiche Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 357—620.

[2]) Philosophie des Schönen, S. 434—437.

[3]) Ebenda S. 115—116.

[4]) Ebenda S. 197—198.

Hartmann und die Theorie der Modifikationen

Das Erregungsmittel oder „Reagens" des Häßlichen hatte schon Schasler in reichem Maße verwendet; Hartmann macht davon noch reichlicheren Gebrauch. Das Schöne stellt eine Stufenleiter dar: die niedrigste Stufe, gleichzeitig die untere Grenze des ästhetischen Vorgangs, ist das „Sinnlich-Angenehme", das ein unbewußtes Formal-Schönes ist. Die erste wahre Stufe ist das Formal-Schöne erster Ordnung oder das Mathematisch-Gefällige: Einheit, Mannigfaltigkeit, Symmetrie, Proportionalität, goldener Schnitt usw. Der zweite Grad, das Formal-Schöne zweiter Ordnung, ist das Dynamisch-Gefällige. Der dritte, das Formal-Schöne dritter Ordnung, ist das Passiv-Zweckmäßige, wie etwa das Schöne der Werkzeuge und der Maschine, und zwischen die Maschinen und Werkzeuge setzt Hartmann auch die Sprache, die er mit Gefäßen, Krügen und Kelchen vergleicht: die Sprache ist ein Totes, das bloß im Augenblick, in dem man spricht, zu einem Scheinleben erwacht.[1]) Solche Dinge wagte der Philosoph des Unbewußten im Vaterland Wilhelm von Humboldts, und während Steinthal noch lebte, drucken zu lassen! Das Formal-Schöne vierter Ordnung ist das Zweckmäßig-Aktive oder das Lebendige; das fünfter Ordnung ist das Gattungsmäßige. Nun kommen wir endlich zum konkreten Schönen oder dem Mikrokosmisch-Individuellen, das nicht mehr formale Schönheit, sondern Schönheit des Inhalts ist. Die individuelle Idee steht höher als die Gattungsidee. Wie nun vollzieht sich der Übergang von der niederen Form zur höheren? Wir haben es bereits gesagt: der Vermittler ist das Häßliche. Aber niemand hat diese Dienste, die das Häßliche erweisen soll, so detailliert dargestellt und Revue passieren lassen wie Hartmann. Durch ein „Häßliches", wie durch die Zerstörung der Schönheit der Gleichheit entsteht die Symmetrie; durch ein Häßliches, das zum Kreise tritt, entsteht die Ellipse; das Schöne eines Wasserfalles, der sich auf den Klippen bricht, verdanken wir einem Mathematisch-Häßlichen, das die Schönheit des parabolischen Falles zerstört; die Schönheit des geistigen Ausdrucks wird dadurch erreicht, daß die körperliche Blüte durch ein Häßliches beeinträchtigt wird. Die Schönheit des höheren Grades beruht auf der Häßlichkeit des nächst niederen. Und auch wenn wir zum höchsten Grade, dem individuellen Schönen gelangt sind, hört das Element des Häßlichen mit seinem Sticheln nicht auf. Auch hier kennen wir das Resultat: es sind die berühmten Modifikationen des

[1]) Ebenda S. 150—152.

Schönen; aber auch hier ist niemand so reichhaltig und zugleich so präzise wie Hartmann. Er läßt sogar neben dem „einfachen" oder „reinen" Schönen einige „konfliktlose" Modifikationen bestehen. Solche wären die des „Erhabenen" und des „Anmutigen". Aber die bedeutsamsten Modifikationen werden durch den Konflikt zustande gebracht. Und zwar sind es vier Fälle: die Lösung kann immanent sein oder logisch oder transzendent, oder sie kann schließlich eine kombinierte Lösung sein. „Immanente" Lösungen sind das „Idyllische", das „Traurige", das „Lustige", das „Rührselige", das „Elegische"; logische Lösungen: das „Komische" mit all seinen Spielarten; die transzendente Lösung ist das „Tragische", und die kombinierte das „Humoristische" mit dem „Tragikomischen" und seinen anderen Abarten. Wenn keine Lösung möglich ist, dann haben wir das „Häßliche". Das Häßliche des Inhalts, ausgedrückt durch das Formal-Häßliche, ist der höchste Grad der Häßlichkeit. Es ist der Teufel in der Ästhetik.

Metaphysische Aesthetik in Frankreich — Ch. Levêque

Hartmann ist der letzte bedeutsame Ästhetiker der deutschen metaphysischen Schule. Auch er wirkt wie die anderen aus dieser Schule bereits durch seine Masse erschreckend. Es scheint bei ihnen ein feierliches Gebot gewesen zu sein, daß man über die Kunst nicht anders als in Riesenbänden mit Tausenden von Seiten schreiben dürfe. Wer sich aber vor den Riesen nicht fürchtet und sich in ihre Nähe wagt, der findet nur einen dicken und ganz gutmütigen Morgante, der von den allergewöhnlichsten Vorurteilen erfüllt ist, und wie Morgante kann man auch ihn, trotz seiner scheinbaren Kraft, mit einem Körnlein töten. In den anderen Ländern fand die metaphysische Ästhetik nur wenig Vertreter. In Frankreich brachte die berühmte Preisausschreibung der Akademie der moralischen und politischen Wissenschaften im Jahre 1857 der Welt die lorbeergekrönte Schrift „Die Wissenschaft des Schönen" von Levêque,[1]) von der heute kein Mensch mehr spricht, es wäre denn, um etwa daran zu erinnern, daß Levêque, der sich für einen Anhänger Platons gab, im Schönen acht Kennzeichen fand, die er durch die Untersuchung einer Lilie fand. Diese acht Kennzeichen waren: die volle Größe der Form, die Einheit, die Mannigfaltigkeit, die Harmonie, das Ebenmaß, die normale Lebhaftigkeit der Farbe, die Anmut und die Tauglichkeit, die sich übrigens in letzter

---

[1]) Ch. Levêque, La science du Beau, Paris 1862.

Linie auf die zwei Begriffe der Größe und der Ordnung zurückführen ließen. Und er gab eine Probe der allgemeinen Gültigkeit seiner Theorie, indem er sie auf drei schöne Dinge anwendete: auf ein Kind, das mit seiner Mutter spielt, auf eine Symphonie Beethovens und auf das Leben eines Philosophen, des Sokrates. In der Tat — sagte einer seiner Kollegen im Spiritualismus, der, obschon er mit großer Ehrfurcht von ihm spricht, doch nicht umhin kann, sich ein wenig über ihn lustig zu machen — es wird einem nicht ganz leicht, sich genau vorzustellen, was im Leben eines Philosophen die „normale Lebhaftigkeit der Farbe" eigentlich sein soll![1]) Die Übersetzungen und die erläuternden Aufsätze Charles Bénards[2]) und die Werke einiger Schriftsteller der französischen Schweiz (Töpffer, Pictet, Cherbuliez) vermochten die deutschen Systeme der Ästhetik in Frankreich nicht zu verbreiten.

England — John Ruskin

Noch widerspenstiger zeigte sich England, wo man allenfalls Ruskin einen metaphysischen Ästhetiker, aber von durchaus nationalem Gepräge, nennen könnte — wenn man nicht überhaupt in Verlegenheit geriete, sobald in der Geschichte einer Wissenschaft von Ruskin die Rede sein soll. Denn in Wahrheit besaß er alle jene Anlagen, die den wissenschaftlichen entgegengesetzt sind. Mit dem Temperament eines Künstlers, jedem Eindruck zugänglich, reizbar, reich an Erfindung und wandelbar, gab er in anmutvollen und begeisterten Schriften seinen Träumen und Launen einen dogmatischen Ton und die scheinbare Form einer wissenschaftlichen Theorie. Wer sich dieser lebensvollen Schriften erinnert, der wird jede zusammenfassende und prosaische Wiedergabe der ästhetischen Anschauungen Ruskins, die ihre ganze Armut, Zusammenhangslosigkeit und Inkonsequenz enthüllen muß, ehrfurchtlos finden. Es genügt zu sagen, daß er von einer zweckgläubigen und mystischen Anschauung der ganzen Natur ausgehend, die Schönheit als eine Offenbarung der „Absichten Gottes" betrachtete, gleichsam als das „Firmenzeichen", das „Gott all seinen Werken und selbst den allerkleinsten aufprägt". Die Fähigkeit, die das Schöne wahrnimmt, ist für ihn weder der Geist, noch die Sinne, sondern ein ganz besonderes Gefühl, das er die Gabe des Schauens nennt. Das Schöne der Natur, das man wahrnimmt, wenn man irgend einen Gegenstand,

[1]) E. Saisset, L'esthétique française (im Anhang zum Band „L'âme et la vie"), Paris 1894, S. 118—120.

[2]) In der Revue philosophique, Band I, II, XII, XVI.

der von der Menschenhand noch unberührt und unverändert ist, reinen Herzens betrachtet, ist daher auch dem Werk des Künstlers weit überlegen. Die Analyse lag Ruskin zu fern, als daß er den komplizierten psychologisch-ästhetischen Prozeß erkannt hätte, der sich in seinem Geiste vollzog, wenn er bei der Betrachtung irgend eines kleinen Gegenstandes oder Naturvorgangs, wie etwa vor einem Vogelnest oder Wasserbächlein, allmählich in eine künstlerische Ekstase geriet.[1])

Italienische Aesthetiker

In Italien schrieb der Abbate Fornari eine Ästhetik, die halb hegelisch, halb katholisch ist, und in der das Schöne mit der zweiten Person der Dreieinigkeit, dem Mensch gewordenen Wort, identifiziert wird.[2]) So dachte er der realistischen Kritik De Sanctis' Halt zu gebieten und entgegenzutreten, den er von der erhabenen Höhe seiner Philosophie herab nur für einen „scharfsinnigen Grammatiker" erklärte. Unter dem Einfluß Giobertis und der Deutschen, insbesondere Hegels, wurden mehrere Arbeiten verfaßt, denen nur eine Bedeutung zweiten Ranges zukommt: De Meis gab eine ausführliche Erörterung der These vom Tode der Kunst in der modernen Welt.[3]) In neuerer Zeit hat Gallo die Ästhetik gleichfalls vom Hegelschen Standpunkt behandelt,[4]) und der Neukantianer Professor Masci hat in einer Abhandlung über das Komische die Theorie Hartmanns von der Überwindung des Häßlichen angenommen.[5])

Antonio Tari und seine Vorlesungen

Aber der wahre Vertreter der metaphysischen Ästhetik in der deutschen Art war in Italien Antonio Tari, der von 1861—1884 an der Universität Neapel Professor der Ästhetik war. Alles, was in Deutschland gedruckt wurde, verfolgte er mit peinlicher Genauigkeit und abergläubischer Ehrfurcht; er verfaßte eine „ideale Ästhetik" und mehrere Aufsätze über den „Stil", den „Geschmack", über „Ernst und Spiel" in der Kunst, in

[1]) J. Ruskin, Modern Painters, ideas of beauty and of the imaginative faculty, 1843—1860 (4. Auflage, London 1891); vergleiche De la Sizeranne, S. 212—278.

[2]) Vito Fornari, Arte del dire, Neapel 1866—1872; siehe Band IV.

[3]) A. C. De Meis, Dopo la laurea, Bologna 1868—1869.

[4]) Nic. Gallo, L'idealismo e la letteratura, Rom 1880; La scienza dell' arte, Turin 1887.

[5]) F. Masci, Psicologia del comico, Neapel 1888.

denen er versuchte, zwischen Hegelschem Idealismus und Herbartschem Formalismus die Mitte zu halten;[1]) seine stets überfüllten ästhetischen Vorlesungen waren eines der merkwürdigsten Schauspiele der volk- und lärmreichen Universität in Neapel. Seine enzyklopädische Ästhetik war eingeteilt in Ästhesinomie, Ästhesigrafie, Ästhesipraxie: diese Einteilung entsprach der deutschen Einteilung in eine Metaphysik des Schönen, eine Theorie des Schönen in der Natur und eine Theorie der Künste. So wie für die deutschen Idealisten, so war auch für Tari der ästhetische Vorgang eine Sphäre, die zwischen Theorie und Praxis in der Mitte lag: „die gemäßigte unter den Zonen", rief er emphatisch, „in der Welt des Geistes, gleich weit entfernt von der eisigen Zone, die von den Eskimos des Gedankens bewohnt ist, wie von der glutheißen, in der die Giganten der Taten zu Hause sind!" Er hatte das „Schöne" vom Thron gestoßen und an seine Stelle das „Ästhetische" gesetzt, für welches das Schöne nur das erste Moment bildete, „als Beginn des ästhetischen Lebens eine unsterbliche Vergänglichkeit, eine Blüte, die Blüte und Frucht zugleich ist!" Die folgenden Momente bestanden im Erhabenen, im Komischen, im Humor und im Dramatischen.

Die Ästhesigraphie

Aber der anziehendste Teil seiner Vorlesungen war die Ästhesigraphie, die er in die drei Abschnitte „Kosmographie, Physiographie und Psychographie" teilte. Häufig zitierte er und mit Verehrung Vischer, „den großen Vischer", wie er ihn nannte, nach dessen Muster er seine Abhandlungen entwickelte, die er durch eine reiche und mannigfache Gelehrsamkeit und phantasievolle Zusammenhänge belebte. Er sprach vom „Schönen in der unorganischen Natur" z. B. vom Wasser. „Die Welle — so in seiner bilderreichen Sprache — die Welle, die in den Strahlen der Sonne erzittert, ist das Lächeln; in der Woge gleicht sie dem Zorn, ihr Glitzern ist die Sonne, ihr Schaum die Begeisterung . . ." Er spricht von der geologischen Gestaltung: „Das Tal, vielleicht die Wiege des Menschengeschlechts, ist idyllisch; die einförmige, aber fruchtbare Ebene didaktisch." Von den Metallen: „Das Gold ist edel geboren, das Eisen, die Apotheose der menschlichen Arbeit, wird es erst; jenes preist seine Wiege, wenn es sie nicht entehrt, dieses macht sie ver-

[1]) Estetica ideale, Neapel, 1863; Saggi di critica (nach T.s Tode gesammelt), Trani 1886.

gessen.“ Das vegetabilische Leben betrachtete er als einen „Traum“; und er wiederholte den schönen Satz Herders: „Die Pflanze ist das neugeborene Kind, das an den Brüsten der Mutter Natur hängend saugt.“ Er teilt die Pflanzenwelt in drei Typen, den blättrigen, den verzweigten, den Schatten bringenden. „Der blättrige Typus entwickelt sich gigantisch in den tropischen Gegenden, wo die Königin der Monokotyledonen, die Palme, den Despotismus, die Menschengeißel jener wüsten Gegenden, darstellt. Ein einsamer Pfeiler, der ganz Krone ist; der Neger scheint nur das Reptil zu sein, das ihm zu Füßen zischt.“ Unter den Blumen ist die Nelke „das Symbol des Verrats durch die Vielseitigkeit ihrer Farben und die Zacken ihrer Blätter“; die Rose kann man mit Ariost einem Jungfräulein vergleichen, aber nur so lange sie noch in der Knospe ist; „sobald sie ihre Blätter entfaltet hat, weist sie den Schutz der Dornen verächtlich zurück, stolziert in der Fülle ihrer Farben und ladet kühn die Hand ein, sie zu pflücken; dann ist sie Weib, ganz Weib, um nicht zu sagen eine Cocotte, die genießen läßt, ohne selbst zu genießen, die ein Scheinbild der Liebe in ihrem Duft vorlügt, und ein Scheinbild der Scham in der Röte ihrer Blätter.“ Immer wieder fand und erklärte er Ähnlichkeiten zwischen gewissen Früchten und Blumen, wie zwischen der Erdbeere und dem Veilchen, zwischen der Orange und der Rose. Er bewunderte „die üppig sprießenden Ranken und die anmutige Architektonik der Rebe“; die Mandarine bot ihm das Bild des Adeligen „qui s'est donné la peine de naître; die Feige hingegen die des Landmannes, plump und grob aber fruchtbar.“ Im Tierreich war die Spinne für ihn das Symbol der primitiven Absonderung, die Biene die des Mönchtums, die Ameise die der Republik. Die Spinne, sagte er mit Michelet, ist ein lebendiger Widerspruch, ohne das Netz kann sie sich nicht ernähren, noch das Netz machen ohne Nahrung! Die Fische erklärte er für unästhetisch: Tiere von „blöder Erscheinung mit ihren lidlosen Augen und ihrem beständigen Maulaufreißen, das sie übergefräßig erscheinen läßt“. Nicht so die Amphibien, die außerordentlich interessant sind. Frosch und Krokodil, „Alpha und Omega der Gruppe, die vom Komischen, ja Possenhaften ausgeht, um bis zur Erhabenheit des Schauerlichen zu gelangen“. Aber die Vögel sind die ästhetischen Wesen par excellence, „da ihnen die drei genialsten Tätigkeiten eines lebenden Wesens eigen sind: die Liebe, der Gesang und der Flug!“ Und sie bieten außerordentliche Kontraste und Antithesen, „neben dem Adler, dem König der Lüfte, der Schwan, der milde Fürst der Teiche; neben dem prahleri-

schen und sittenlosen Hahn die demütige und gattentreue Taube; neben dem geckenhaften Pfau der bäurische Truthahn.“ Bei den Säugetieren ersetzt die Natur den Mangel an reiner Schönheit durch das dramatische Element. Fehlt ihnen der Gesang, so beginnen sie doch zu artikulieren; mangelt ihnen das in tausend Farben prangende Gefieder, so haben sie dafür tiefe, besser verschmolzene, mehr vom Leben durchdrungene Nuancen; fehlt ihnen der Flug, so haben sie den Lauf, der so reiche Abarten bietet. Und was am wichtigsten ist, bei ihnen beginnt sich eine Physiognomie zu zeigen und ein individuelles Leben. „Die tierische Epik wird zur Komik beim Esel, bei dem ‚iniquae mentis asellus‘; zur Idylle im Rotwild; zur ausgebildeten Tragödie im Kapstier, diesem doppelgehörnten Kodrus, der sich dem Löwen freiwillig opfert, um die Herde zu retten.“ Und wie bei den Vögeln sind auch hier vornehmlich die Gegensätze interessant, wie das Lamm und der Bock, die Tari Jesus und den Teufel nennt; der Hund und die Katze, die die Verleugnung des Egoismus bedeuten; der Hase und der Fuchs als Tropf und Intrigant! Zahlreiche und spitzfindige Bemerkungen macht er über die menschliche Schönheit und die relative Schönheit der Geschlechter. Er spricht der Frau nur die Anmut, nicht die Schönheit zu. „Die Schönheit des Leibes beruht im Gleichgewicht, und der Körper des Weibes ist nicht im Gleichgewicht, so daß sie beim Laufen leicht fällt: sie ist für die Schwangerschaft gebildet, ihre Beine weichen zu weit auseinander, um das breite Becken tragen zu können, die Schultern sind gekrümmt, um die gewölbte Brust zu kompensieren.“ Er erörterte sogar die einzelnen Teile des Körpers: krause Haare drücken physische Kraft aus, glatte Haare moralische Kraft; blaue napoleonische Augen haben bisweilen die Tiefe des Meeres; grüne haben eine düstere Anziehungskraft, die grauen sind nicht individualisiert, die schwarzen ganz und gar individuell.“ Einen schönen Mund definiert Heine als „zwei schön gereimte Lippen“. Aber den Liebenden erscheint er eher als „die Muschel, deren Perle der Kuß ist“.[1])

Wie könnten wir besser und ohne allzuviel Widerwillen von der metaphysischen Ästhetik Abschied nehmen, als mit der Erwähnung dieser sonderbaren Übertragung in unseren heimischen Dialekt, die der gute alte Tari von ihr machte, „der letzte liebenswürdige Priester einer willkürlichen und konfusen ästhetischen Lehre“?[2])

---

[1]) A. Tari, Lezioni di estetica generale, ges. von C. Scammaccia-Luvara, Neapel 1884; Elementi di estetica, ges. von G. Tommasuolo, ebenda 1885.

[2]) V. Pica, L'arte dell' Estremo Oriente, Turin 1894, S. 13.

XVII

Positivismus und Evolutionismus

Das Terrain, das die deutsche Metaphysik verloren hatte, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der positivistischen und evolutionistischen Metaphysik besetzt, deren bekanntester Vertreter der Engländer Spencer ist. Das Eigentümliche dieser Schule liegt darin, daß sie einige Anschauungen der idealistischen Richtung aus zweiter und dritter Hand wiederholt, sie um das bißchen reiner und klarer Philosophie, das Leute wie Schelling und Hegel ihr noch beimischten, erleichterten und an seine Stelle eine Masse kleiner Tatsachen und Anekdötchen setzten, die ihr den „positivistischen" Firnis geben sollten. Aus jenen Anschauungen, die dem Volksbewußtsein teuer sind, weil sie eingewurzelten religiösen Glaubensvorstellungen entsprechen, und aus dem Glanz dieses Firnis erklärt sich der Erfolg, den der Spencersche Positivismus in unseren Tagen gehabt hat. Ein anderer charakteristischer Zug dieser Richtung ist eine barbarische Mißachtung der Geschichte, insbesondere der Geschichte der Philosophie, und infolgedessen der Mangel an jeder organischen Verbindung mit der feststehenden Reihe jahrhundertelanger Arbeiten zahlreicher Denker: ohne dieses organische Band ist aber keine fruchtbare Arbeit, kein Fortschritt möglich.

Spencers Aesthetik

Spencer zum Beispiel (und wir wollen uns hiermit auf seine ästhetischen Anschauungen beschränken) hat keine Ahnung davon, daß er Probleme berührt, deren sämtliche Lösungen oder fast sämtliche bereits erörtert und besprochen worden sind: er beginnt seinen Essay über die Philosophie des Stils mit den naiven Worten: „Niemand, glaube ich, hat bis jetzt eine zusammenfassende Theorie der Kunst des Schreibens gegeben." (Dies im Jahre 1852!) Und das Kapitel über die ästhetischen Gefühle in den „Grundsätzen der Psychologie" (1855) mit dem Hinweis, daß er von der Andeutung einer Beziehung zwischen „Kunst" und „Spiel" gehört, die „ein deutscher Autor gemacht, an dessen Namen er sich nicht erinnern könne". (Schiller!) Wenn seine ästhetischen Betrachtungen im 17. Jahrhundert wären geschrieben worden, so würde ihnen eine gewisse nicht allzu hohe Stellung unter den ersten rohen Versuchen ästhetischer Forschung zukommen; aber im 19. Jahrhundert hat auch das kleine

Quantum von Anregungen, das sie tatsächlich enthalten, seine Wirkung verloren. In seinem Essay über „Das Nützliche und das Schöne“ (1852—54) setzt Spencer auseinander, wie das Nützliche zum Schönen wird, wenn es aufhört, nützlich zu sein; als Beispiel gibt er eine Schloßruine, die für den Gebrauch des modernen Lebens nutzlos geworden, Landausflügen als Schaustück dient und auf Gemälden dargestellt wird, die unsere Salons schmücken. Das Prinzip solch einer Evolution wäre der „Kontrast“. In einem anderen Essay über „Die Schönheit der menschlichen Gestalt“ (1852) erklärt er diese Schönheit als Zeichen und Wirkung sittlicher Güte. Im Essay über die „Anmut“ (1852) definiert er das Gefühl des Anmutigen als „die Sympathie für die Kraft, die von leichter Beweglichkeit begleitet ist“. In jenem über „den Ursprung der architektonischen Stile“ (1852—54) finden wir die Schönheit der Architektur in der „Einheitlichkeit und Symmetrie“: und zwar gelangte der Mensch zu ihrer Idee durch den Anblick des körperlichen Gleichgewichtes der höheren Tiere oder wie in der gotischen Architektur durch den Vergleich mit der Pflanzenwelt. In dem Aufsatz über den „Stil“ sieht er den Grund der Schönheit in der „Ökonomie der Kraft“. In dem Essay über den „Ursprung und die Aufgabe der Musik“ (1857) wird die Musik als die „natürliche Sprache der Leidenschaften“ erklärt, die darauf gerichtet sei, die Sympathie zwischen den Menschen zu vermehren.[1]) In den „Grundlagen der Psychologie“ erblickt Spencer die Entstehung der ästhetischen Gefühle in der Entladung der überquellenden Energie des Organismus; und er unterscheidet verschiedene Grade dieser Gefühle von der einfachen Empfindung, dann der Empfindung, die von Vorstellungselementen begleitet ist, bis hinauf zur Wahrnehmung, die kompliziertere Vorstellungselemente enthält, und bis zur Erregung und jenem Bewußtseinszustand, der über die Empfindungen und Wahrnehmungen hinausschreitet. Nach Spencer tritt die vollkommenste Form des ästhetischen Gefühles dann ein, wenn diese drei Reihen von Genüssen gleichzeitig durch die vollkommene Aktivität der entsprechenden Fähigkeiten vermittelt werden, und für das, was an so heftiger Aktivität Schmerzliches ist, ein möglichst geringer Abzug gemacht werden muß. Aber es kommt nur sehr selten vor, daß wir eine ästhetische Erregung solcher Art empfinden können; denn fast alle Kunstwerke sind unvollständig, weil sich stets unkünstlerische Wirkungen mit den künstlerischen mengen, weil bald

[1]) Essays, scientific, political and speculative, 1858—1852 (französische Übersetzung, Paris 1879, Bd. III).

die Technik eine ungenügende und bald die Erregung niederer Natur ist. Wenn die Werke, die von der allgemeinen Bewunderung auf den Thron erhoben werden, nach diesem Kriterium beurteilt werden, so müssen sie auf eine verhältnismäßig tiefe Stufe hinab verwiesen werden. „Wenn wir mit dem Epos der Griechen beginnen und den Vorstellungen, die ihre Bildhauer uns von den analogen Legenden gegeben, die alle nur egoistische oder ego-altruistische Gefühle zu erregen geeignet sind; wenn wir die Literatur des Mittelalters durchgehen, die gleichfalls von geringwertigen Gefühlen durchzogen ist und die Werke der alten Meister, die uns nur selten durch die Ideen und Gefühle, die sie uns einflößen, für das Mißvergnügen entschädigen, das sie unseren durch die genaue Betrachtung der Erscheinungen ausgebildeten Sinnen verursachen; und wenn wir endlich zu so vielen berühmten Werken moderner Kunst gelangen, die ja durch eine außerordentliche Technik der Ausführung glänzen, aber nur sehr selten erhabene Empfindungen in uns entstehen lassen, wie z. B. die Schlachtszenen Gérômes, die bald sinnlich, bald blutrünstig sind — dann erkennen wir, daß sie alle in der einen oder der anderen der erforderlichen Qualitäten weit hinter den Gestaltungen einer Kunst zurückbleiben, die den höchsten Formen des ästhetischen Gefühls entsprechen würden.“ [1]) Als künstlerische Kritik betrachtet sind dies Lästerungen; und die Theorien, die wir mitgeteilt, sind nichts anderes als ein Setzen von Worten für Worte: an Stelle des Wortes „Anmut“ „Leichtigkeit“, an Stelle des Wortes „literarische Schönheit“ das Wort „Ökonomie“ usw. Wenn wir übrigens die philosophische Stellung Spencers irgendwie zu bestimmen versuchen wollen, so kann man nur sagen, daß er zwischen Sensualismns und Moralismus hin und her pendelt und von der Kunst als Kunst nie und nirgends auch nur die geringste Ahnung hat.

Physiologen der Aesthetik: Allen, Helmholtz und andere.

Dasselbe Hin- und Herschwanken wie bei Spencer läßt sich auch bei anderen englischen Schriftstellern beobachten, wie bei Sully und Bain, die sich jedoch immerhin weit vertrauter mit künstlerischen Dingen zeigen. [2])

---

[1]) Principles of Psychology, 1855, neubearbeitet 1870 (französische Übersetzung, Paris 1874—1875), Teil VIII, C. IX. §§ 533—540.

[2]) J. Sully, Outlines of Psychology, London 1884; Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Aesthetics, ebenda 1874; vergleiche auch den Artikel Aesthetics in der Encyclopaedia Britannica. Alex Bain, The Emotions and the Will, London 1859, C. XIV.

Allen bringt in seinen Essays und in seiner „physiologischen Ästhetik" (1877) eine große Menge physiologischer Mitteilungen und Experimente, von denen wir nicht sagen können, welcher wissenschaftliche Wert ihnen für die Physiologie zukommt; sicher ist nur, daß sie für die Ästhetik keinen Wert haben. Er stellt einen Unterschied zwischen den notwendigen oder vitalen Tätigkeiten und den Tätigkeiten des Überflüssigen oder des Spieles auf, und er definiert den ästhetischen Genuß als „die subjektive Begleiterscheinung der normalen Summe der Tätigkeiten in den peripherischen Endorganen des zerebro-spinalen Nervensystems, die in keinem direkten Zusammenhang mit den vitalen Funktionen steht."[1]) Der physiologische Vorgang als Grund des künstlerischen Genusses wird von neueren Forschern anders dargestellt; er hängt für sie nicht nur von der „Tätigkeit des Gesichtsorgans und den mit ihm verbundenen Muskelvorgängen ab, sondern auch von der Teilnahme einiger der wichtigsten Funktionen des Gesamtorganismus, wie z. B. Atmung, Blutkreislauf, Gleichgewicht und der intimen Zusammenstimmung der Muskulatur". Die Kunst hat ohne Zweifel ihren Ursprung in dem Wohlbehagen, das „irgend ein prähistorischer Mensch am regelmäßigen Atemholen empfunden haben mag, ohne daß es nötig gewesen wäre, seine Organe erst wieder zu erholen, als er zum erstenmal auf einem Knochen oder einem Tonscherben Linien mit regelmäßigen Zwischenräumen zog".[2]) — Die gleiche Kategorie physisch-ästhetischer Untersuchungen wurde in Deutschland von Helmholtz, von Brücke und von Stumpf gepflegt.[3]) Doch wußten sich diese Forscher im allgemeinen besser auf das Gebiet der Optik und Akustik zu beschränken und lieferten Aufklärungen und Formeln für die physischen Vorgänge der künstlerischen Technik, sowie für die Bedingungen der Lustempfindung bei Gesichts- und Gehörseindrücken als solchen. Sie erhoben keineswegs den Anspruch, die Ästhetik durch die Physik zu lösen und die

---

[1]) Physiological Aesthetics, London 1877, verschiedene Artikel in Mind, Bd. III, IV, V.

[2]) Vernon Lee und C. Anstrutter-Thomson, Beauty and Ugliness in der Contemporary Review, Oktober/November 1897. (Wieder aufgenommen von Arréat, Dix années de philosophie, S. 80—85.) Von denselben Verfassern: Le rôle de l'élement moteur dans la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire soumis au IV. Congrès de psychologie, Neudruck, Imola 1901.

[3]) H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 1863, 4. Aufl. 1877; Brücke-Helmholtz, Principes scientifiques des beaux arts, französische Ausgabe, Paris 1881; C. Stumpf, Tonpsychologie, Leipzig 1883.

erstere ihres geistigen Charakters zu entkleiden. Ja sie wiesen bisweilen auf die Verschiedenheit der beiden Forschungsgebiete hin. — Auch die entarteten Herbartianer übersetzten, wie wir bereits bemerkt, die metaphysischen „Formeln" des Meisters in physiologische Phänomene und liebäugelten mit den Anschauungen der plumpen neuen Sensualisten.

Naturwissenschaftliche Methoden in der Aesthetik

Die abergläubische Verehrung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert hat sich, wie es bei jedem Aberglauben geschieht, oft mit einer merkwürdigen und vielleicht unbewußten Heuchelei verbunden. Nicht nur daß die chemischen, die physikalischen und physiologischen Laboratorien zu ebenso vielen Sibyllengrotten geworden sind, in denen vertrauensvoll die seltsamsten Fragen über alles gestellt werden, was den menschlichen Geist interessieren kann; auch viele, die ihre Forschungen in Wirklichkeit nach der alten und unvermeidlichen Methode der inneren Beobachtung anstellten und noch anstellen, wußten sich nicht von der Illusion freizuhalten oder die Vorspiegelung zu vermeiden, daß auch sie sich nun der naturwissenschaftlichen Methode bedienten.

Die Aesthetik H. Taines

Solch eine Illusion oder Fiktion enthält auch die „Philosopie der Kunst" Hippolyte Taines.[1]) Man nehme an, sagt er, „daß man durch die Untersuchung der Kunst bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Epochen dahin gelangen würde, das Wesen jeder Kunst zu definieren und ihre Existenzbedingungen festzustellen: dann hätten wir eine vollständige Erklärung der schönen Künste und der Kunst im allgemeinen; dann hätten wir das, was man Ästhetik nennt." Diese Ästhetik, die eine historische und nicht eine dogmatische wäre, stellt die charakteristischen Eigenschaften fest und weist Gesetze nach: „sie macht es wie die Botanik, die mit gleichem Interesse die Orange und den Lorbeer, die Fichte und die Birke studiert. Sie ist selbst eine Art Botanik, die sich nicht mit den Pflanzen, sondern mit den Werken der Menschen beschäftigt. Daher folgt auch sie der allgemeinen Bewegung, die heute die Geisteswissenschaften den Naturwissenschaften nähert, und dadurch, daß sie den ersteren die Grundlagen, die Vorsichtsmaßregeln und die Richtungslinien der letzteren gewährt, ihnen auch die gleiche Solidität gibt und den

---

[1]) Philosophie de l'art, 1866—1869 (4. Aufl., Paris 1895).

gleichen Fortschritt sichert.“ [1]) Nach diesem Vorspiel läßt Taine die Naturwissenschaften beiseite und geht an die Definition der Kunst, indem er wie jeder gewöhnliche Sterbliche untersucht, was in der Menschenseele bei der Betrachtung eines Kunstwerkes vorgeht. Und was für Untersuchungen, was für Definitionen! Die Kunst ist Nachahmung; aber eine Nachahmung, die darauf ausgeht, den „wesentlichen Charakter“ der Gegenstände sinnenfällig zu machen. Dieser wesentliche Charakter „ist eine Qualität, von der alle anderen oder wenigstens die meisten anderen Folgeerscheinungen sind, die nach bestimmten Verbindungsgesetzen aus ihr entspringen“. So liegt z. B. der wesentliche Charakter eines Löwen darin, daß er „ein gewaltiger Fleischfresser“ ist, und dies bestimmt die Gestaltung all seiner Glieder; der wesentliche Charakter Hollands besteht darin, daß es „ein Land ist, das durch Anschwemmung entstanden ist“. Gerade darum muß die Kunst nicht notwendig wirklich existierenden Gegenständen entsprechen: die Architektur, die Musik offenbaren irgend einen wesentlichen Charakter, ohne daß es in der Natur Gegenstände geben würde, die ihnen entsprächen. [2])

Metaphysik und Moralismus bei Taine

Wenn wir von den kuriosen Beispielen vom Löwen und Holland absehen, was ergibt sich als der „wesentliche Charakter“, von dem Taine spricht? Ist es nicht genau dasselbe wie die „Ideen“, die „Typen“, die „Begriffe“, welche die pädagogische Ästhetik und die metaphysische für die Aufgabe der Kunst erklärten? Taine selbst läßt uns keinen Zweifel darüber: „Dieser Charakter,“ sagt er, „ist das, was die Philosophen das ‚Wesen‘ der Dinge nennen. Und darum behaupten sie auch, daß die Kunst den Zweck hätte, das Wesen der Dinge zu offenbaren.“ „Wir werden uns nicht,“ fährt er fort, „des Wortes Wesen bedienen, das ein technischer Ausdruck ist;“ was ihn jedoch nicht daran hindert, den Begriff zu akzeptieren und anzuwenden, die in dem Wort ausgedrückt wird. [3]) Zwei Wege gibt es nach seiner Ansicht zum höheren Leben des Menschen, zur Betrachtung zu gelangen: den Weg der Wissenschaft und den der Kunst. „Die erstere erforscht die Ursachen und die grundlegenden Gesetze der Wirklichkeit und drückt sie in exakten Formeln und abstrakten Bezeichnungen aus; die letztere macht jene Ursachen und

[1]) Ebenda I. 13—15.
[2]) Ebenda I. 17—54.
[3]) Ebenda I, 37.

Gesetze nicht in trockenen Definitionen, die der Menge unzugänglich und nur den Spezialisten verständlich sind, sondern in sinnenfälliger Weise offenbar, in einer Weise, die sich nicht nur an die Vernunft, sondern auch an die Sinne und an das Herz des gewöhnlichsten Menschen wendet. Es ist der Kunst eigentümlich, daß sie gleichzeitig etwas Höheres und dennoch volkstümlich ist; sie offenbart das Erhabenste, was es gibt, und sie offenbart es allen."[1]) Man sieht, der Rückfall in die pädagogische Theorie ist augenfällig. So wie bei den metaphysischen Ästhetikern, so ordnen sich auch für Taine die Kunstwerke nach einer Stufenleiter von Werten. Er hat wohl damit begonnen, den Widersinn jedes Geschmacksurteils zu erklären: „jedem sein Geschmack"[2]) und er endet doch mit der Behauptung, daß der persönliche Geschmack keinen Wert hat, und daß man von ihm abstrahieren und einen gemeinsamen Maßstab aufstellen müsse, um Fortschritte und Abweichungen, Blütezeiten und Entartungen festzustellen und zu billigen oder zu mißbilligen, zu loben oder zu tadeln.[3]) Seine Wertskala ist eine doppelte oder dreifache: es handelt sich zunächst darum, den Grad der Bedeutung des Charakers festzustellen, das heißt die größere oder geringere Allgemeinheit der Idee, dann den Grad der wohltätigen Wirkung (degré de bienfaisance"), das heißt den größeren oder geringeren moralischen Wert der Darstellung: diese zwei Grade, sagt er, sind nur zwei verschiedene Seiten ein und derselben Qualität, nämlich der Kraft, die einmal an sich betrachtet wird und dann in ihrem Verhältnis zu anderen; es handelt sich aber auch noch darum, den „Grad der Konvergenz der Wirkungen" festzustellen, das heißt die Fülle des Ausdrucks, den Grad der Harmonie zwischen Idee und Form.[4]) Diese Betrachtungen, die bald moralistischer, bald metaphysischer Natur sind, sind bei jedem Schritt von dem üblichen Protest begleitet, wie z. B.: „Wir werden alles dies unserer Gewohnheit gemäß als Naturforscher untersuchen, wir werden eine methodische Analyse vornehmen und trachten nicht sowohl zu einem Hymnus als zu einem Gesetz zu gelangen."[5]) Damit wähnt er die Deduktion und das wahre Wesen seiner Anschauung verbergen zu können. Ja Taine versteigt sich selbst bis zu rein dialektischen Lösungen, wie man aus folgendem Beispiel erkennen mag: In der primitiven Periode der

---

[1]) Ebenda I, 54.
[2]) Ebenda I, 15.
[3]) Ebenda II, 277.
[4]) Ebenda II, 257—400.
[5]) Ebenda II, 257—258.

italienischen Kunst, in der Malerei Giottos kam die Seele zum Ausdruck, aber nicht der Körper. (Thesis). In der Renaissance, wie bei Verrocchio und so vielen anderen, der Körper, aber nicht die Seele. (Antithesis.) Im sechzehnten Jahrhundert mit Raffael kamen Ausdruck und Anatomie, Seele und Körper zur harmonischen Vollendung. (Synthesis.)[1])

G. T. Fechner — Die „induktive" Aesthetik

Die gleichen Proteste und analoges Vorgehen finden wir bei dem Deutschen Gustav Theodor Fechner. In seiner „Vorschule der Ästhetik" (1876) sagt Fechner, daß er „auf den Versuch verzichte, das objektive Wesen des Schönen begrifflich zu bestimmen"; seine Absicht ist, nicht eine metaphysische Ästhetik, eine Ästhetik „von oben", sondern eine induktive Ästhetik „von unten" zu geben. Nach Klarheit zu suchen, nicht nach erhabenen Tönen: die metaphysische Ästhetik soll sich zur induktiven verhalten wie die Naturphilosophie zur Physik.[2]) Und bei solchem induktiven Vorgehen gelangte er zur Entdeckung einer langen Reihe von ästhetischen Gesetzen oder Prinzipien, wie z. B. das Prinzip der „ästhetischen Schwelle", der „ästhetischen Hilfe oder Steigerung", der „einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen", der „Widerspruchslosigkeit", der „Klarheit", der „Assoziation", des „Kontrastes", der „ästhetischen Folge", der „Versöhnung", der „richtigen Mitte", der „ökonomischen Verwendung", der „Beharrung", des „Wechsels", des „Maßes" usw. usw. Und dieses Chaos führt er uns in ebensovielen Kapiteln vor und ist dabei ganz glücklich und stolz, daß er sich so naturwissenschaftlich gezeigt und alles Schließen unterlassen habe.

Seine „Experimente"

Und er gibt uns überdies eine Schilderung der Experimente, die er vorgenommen, in der Art des Folgenden: Man nehme zehn Rechtecke aus weißem Pappendeckel von ungefähr gleicher Oberfläche (die einem Quadrat von 80 Millimetern Seitenlänge entsprechen soll), aber von verschiedenen Seitenverhältnissen, die von dem Verhältnis 1:1 bis zu dem 2:5 variieren, unter diesen auch das Verhältnis des goldenen Schnitts, also 21:34. Man lege diese Rechtecke in Unordnung auf eine schwarze Tischfläche und rufe Personen der verschiedensten Stellung und des verschiedensten

[1]) Ebenda II, 398.

[2]) Vorschule der Ästhetik, 1876 (2. Auflage, Leipzig 1897—1898).

Charakters, die jedoch alle den gebildeten Klassen angehören müssen. Nun wende man die „Methode der Auswahl“ an und ersuche jede Person zu sagen, welches von diesen Rechtecken ihr — unter Ausschluß jedes Gedankens an einen bestimmten Zweck — den angenehmsten Eindruck mache, sowie welches ihr am meisten mißfalle. Man notiere die Antworten, scheide sie nach Männern und Frauen und ordne die Resultate in Zifferntabellen. — Fechner gesteht selbst, daß bei diesem Experiment die Gefragten häufig einen Vorbehalt machten, daß sie weder ihres Gefallens, noch des Mißfallens sicher seien, wenn sie den Gegenstand nicht auf einen bestimmten Zweck beziehen dürften; bisweilen verweigerten sie die Entscheidung überhaupt; auch war die Entscheidung fast immer unsicher und unbestimmt, und oft gaben sie bei einem zweiten Versuch ganz andere Antworten als beim ersten. Aber man weiß ja, die Irrtümer heben einander auf! die Tabellen zeigen jedenfalls, daß mehr als das Quadrat zumeist jene rechteckigen Formen gefallen, die sich ihm nähern, und vor allem jenes Rechteck, dessen Seiten im Verhältnis 21 : 34 stehen.[1]) Man hat diese Methode sehr richtig als „ein Durchschnittsresultat beliebiger Urteile einer beliebigen Summe beliebiger Personen“ definiert.[2]) Fechner teilt uns auch, immer in Tabellen, die Resultate seiner Ausbeute aus den Katalogen, ich weiß nicht wie vieler Gemäldesammlungen mit, nach denen er die Dimensionen und Formate der Bilder mit den dargestellten Stoffen verglichen,[3]) und ähnliches.

Trivialität seiner Ideen über das Schöne und über die Kunst

Dennoch weiß er, sobald er sagen will, was das „Schöne“ sei, sich nicht anders zu helfen als mit der alten Methode der inneren Analyse. Der Begriff des Schönen — protestiert er — ist für ihn nichts weiter als „ein Hilfsbegriff im Sinne des Sprachgebrauchs zur kurzen Bezeichnung dessen, was überwiegende Bedingungen unmittelbaren Gefallens vereinigt“.[4]) Und zwar unterscheidet er drei Bedeutungen des Wortes „schön“, also drei verschiedene Begriffe: ein Schönes im weiteren Sinn: alles, was gefällt im allgemeinen; ein Schönes im engeren Sinn: was aus höherem Gesichtspunkt gefällt, aber immer noch eine sinnliche Lust-

---

[1]) Ebenda XIX.

[2]) Schasler, Kritische Geschichte der Ästhetik, S. 1117.

[3]) Vorschule der Ästhetik, II, 273—314.

[4]) Ebenda, Vorrede, S. IV.

empfindung hervorruft; und ein Schönes im engsten Sinn: das „wahre Schöne", „das, was nicht bloß aus höherem Gesichtspunkte gefällt, sondern auch Recht hat zu gefallen, wozu man auch den Wert der Lust, die in das Gefallen mit eingeht, zuzuziehen hat"; in dem wahren Schönen kreuzen sich die Begriffe des Schönen (Angenehmen) und des Guten.[1]) Das Schöne ist also das, was objektiv gefallen muß; und es entspricht durchaus dem Guten im Handeln. „Das Gute," sagt Fechner, „ist wie der ernste Mann und Ordner des ganzen Haushalts, der Gegenwart und Zukunft, Nahes und Fernes in eins bedenkt und den Vorteil nach allen Beziehungen zu wahren sucht; das Schöne, dessen blühende Gattin, welche die Gegenwart besorgt, mit Rücksicht auf den Willen des Mannes; das Angenehme das Kind, das sich am sinnlichen Genusse und Spiele des Einzelnen erfreut; das Nützliche der Diener, welcher der Herrschaft Handleistungen tut und nur Brot erhält nach Maßgabe als er solches verdient. Das Wahre tritt als Prediger und Lehrer den Gliedern der Familie hinzu, als Prediger im Glauben, als Lehrer im Wissen; es leiht dem Guten das Auge, führt dem Nützlichen die Hand und hält dem Schönen einen Spiegel vor!"[2]) Wenn er von der Kunst spricht, wiederholt er alle Gesetze oder wesentlichen Regeln der Kunst in folgendem: sie muß 1. eine wertvolle, mindestens interessierende, ansprechende Idee zur Darstellung wählen; 2. diese ihrem Sinne oder Gehalte nach möglichst angemessen und deutlich für die Auffassung im Sinnlichen ausprägen; 3. unter gleich angemessenen und deutlichen Darstellungsmitteln die vorziehen, die schon ohne Rücksicht auf ihre Angemessenheit und Deutlichkeit mehr gefallen als andere; 4. dasselbe in allen Einzelheiten tun; 5. wenn sich zwischen diesen Regeln Konflikte ergeben, eine der anderen zuliebe hintansetzen, so daß daraus das „größtmögliche und wertvollste Gefallen" entstehe.[3]) Warum hat Fechner, der ja diese seine Theorie vom Schönen und von der Kunst, die er eine „eudämonistische" nennt,[4]) im Geiste bereits fertig hatte, sich nur solche Mühe gemacht, Prinzipien und Gesetze aufzuzählen, Experimente und Tabellen zusammenzustellen, die seine Theorie weder stützen, noch irgendwie aus ihr folgen oder sie weiter entwickeln? All dies macht den Eindruck einer leeren Spielerei, wie wenn jemand sich eine Patience legt oder eine Briefmarkensammlung zusammenstellt.

---

[1]) Ebenda I, 15—30.
[2]) Ebenda I, 32.
[3]) Ebenda II, 12—13.
[4]) Ebenda I, 38.

Ein anderes Beispiel für den abergläubischen Kult der Naturwissenschaften bietet das Werk des Professors Ernst Grosse über die „Anfänge der Kunst“.[1]) Grosse ist ein Verächter all jener Forschungen, die er in Bausch und Bogen als „spekulative Ästhetik“ bezeichnet, verlangt aber nichtsdestoweniger eine „Kunstwissenschaft“, die aus dem aufgehäuften Material der bisher gesammelten historischen Tatsachen die Gesetze ziehen soll. Nur verlangt er, daß zum eigentlich historischen Material auch das ethnographische und prähistorische treten müsse, da man nach seiner Ansicht aus dem ausschließlichen Studium der Kunst gebildeter Völker zu wahrhaft allgemeinen Gesetzen nicht gelangen könnte, sowie „eine allgemeine Theorie der Fortpflanzung, die sich ausschließlich auf das Studium der bei den Säugern herrschenden Form gründete“, unvollkommen wäre![2]) Aber auch Grosse gerät, kaum daß er seinen Abscheu und seine Ziele kund getan, sogleich in Verlegenheit, genau wie Taine und wie Fechner. Es gibt eben keinen Ausweg: wenn man die künstlerischen Vorgänge der primitiven und wilden Völker erforschen will, so muß man eben von einem Begriff der Kunst ausgehen! All die naturwissenschaftlichen Metaphern, all die beschwichtigenden Worte, zu denen Grosse seine Zuflucht nimmt, sind nicht imstande, die wahre Natur seiner Methode zu verhüllen, die ach! jener der verachteten „spekulativen“ Ästhetik so vollkommen gleicht! „Wie ein Reisender, der ein fremdes Land erforschen will, wenn er nicht wenigstens eine allgemeine Vorstellung von der Lage seines Zieles und der Richtung seines Weges besitzt, einige Aussicht haben würde, gründlich in die Irre zu geraten, ebenso bedürfen wir, bevor wir unsere Untersuchungen antreten, einer vorläufigen allgemeinen Orientierung über das Wesen der Erscheinungen, auf welche wir unsere Aufmerksamkeit zu richten haben.“ Allerdings „eine treffende und erschöpfende Antwort auf diese Frage ließe sich höchstens am Ende der Untersuchungen geben, welche noch nicht begonnen haben. Die Charakteristik, die wir hier am Eingange versuchen wollen . . . werden wir möglicherweise am Ende bedeutend umzuändern gezwungen sein“. Es handelt sich nicht darum, Gott behüte! die alten Ästhetiker nachzuahmen: es handelt sich lediglich darum, „eine Definition zu geben, die einem provisorischen Gerüst gleiche, das man nach der Vollendung des Gebäudes niederreißt“.[3]) Wort, Worte, nichts

[1]) Die Anfänge der Kunst, Freiburg i. B. 1894.

[2]) Ebenda, S. 19.

[3]) Ebenda, S. 45, 46.

als Worte! was sich an allgemeinen Ideen, an „künstlerischen Gesetzen“ in seinem Buche findet, das hat er nicht aus den Beobachtungen Reisender über die wilden Völker gewonnen, sondern durch die Analyse der eigenen Seelenzustände; ja er hat (und wie könnte es anders sein?) jene überhaupt nur mit Hilfe dieser ausgelegt und verstanden. Zur Definition kommend, betrachtet Große die ästhetische Tätigkeit als jene Tätigkeit, die in ihrer Entwickelung oder in ihrem Resultat einen unmittelbaren Gefühlswert hat und die darum sich Selbstzweck ist. Sie ist das Gegenteil der praktischen Tätigkeit; zwischen beide schiebt sich als Mittelgattung die Tätigkeit des Spieles, die gleich der praktischen ein äußeres Ziel hat, aber gleich der ästhetischen ihre Freude nicht am ziemlich unbedeutenden Ziel, sondern an der Tätigkeit selbst hat.[1]) Am Ende seines Buches bemerkt er, daß die künstlerische Tätigkeit bei den primitiven Völkern nur selten unbegleitet von der praktischen Tätigkeit auftritt; daß die Kunst als soziale Erscheinung beginnt, um erst in den Kulturzeiten einen individuellen Charakter anzunehmen.[2])

Soziologische Aesthetik

Man hat die Ästhetiken Taines und Großes „soziologische“ genannt. Aber da es eine Wissenschaft der Soziologie nicht gibt[3]), so müssen wir uns gegenüber dem soziologischen Aberglauben gerade so verhalten wie gegenüber den naturwissenschaftlichen; all die vielversprechenden Prologe und unausführbaren Vorsätze beiseite lassen und sehen, was ihre Verfasser, durch die objektive Notwendigkeit gezwungen, wirklich vollbracht haben: das heißt, an welche der möglichen Richtungen sie sich angeschlossen oder zwischen welchen sie, die eine oder die andere teilweise akzeptierend, unsicher stehen geblieben; dabei wollen wir den gar nicht seltenen Fall übergehen, in dem sie, anstatt eine Ästhetik zu konstruieren, lediglich Kunst- oder Kulturgeschichte getrieben haben.

Proudhon

Manche Sozialreformer wie Proudhon haben das Verdammnisurteil Platos und die moralistischen Beschränkungen des Altertums und des Mittelalters in unseren Tagen erneuert. Proudhon verwarf die Formel „l'art pour l'art“: er betrachtet die Kunst als ins Gebiet der Sinnenlust

[1]) Ebenda S. 46—48.

[2]) Ebenda S. 293—301.

[3]) Siehe theoretischen Teil S. 40.

gehörig und hielt sie daher für verpflichtet, sich juridischen und ökonomischen Zielen unterzuordnen: Poesie, Bildhauerkunst, Malerei, Musik, Romane, Erzählungen, Komödien und Tragödien haben keinen anderen Beruf, als zur Tugend zu mahnen und vom Laster abzulenken.[1])

M. Guyau

Die „soziale Sympathie" auszubilden ist die Aufgabe der Kunst nach der Ansicht des Mannes, den man als den Begründer der soziologischen Ästhetik gefeiert hat: Guyau. Nach dem Ausspruch eines französischen Kritikers soll mit Guyau die dritte Periode in der Geschichte der Ästhetik beginnen: mit Plato wäre sie die Ästhetik des Idealen gewesen, mit Kant die Ästhetik der Wahrnehmung, mit Guyau wird sie Ästhetik der sozialen Sympathie! Seine „Probleme der zeitgenössischen Ästhetik" (1884) bekämpfen die Theorie des Spieles, um die des Lebens an ihre Stelle zu setzen; sein nachgelassenes Werk „Die Kunst vom soziologischen Gesichtspunkt" (1889) stellt präziser fest, daß mit dem „Leben" das soziale Leben gemeint ist.[2]) Wenn das Schöne das „Geistig-Angenehme" ist, so kann es nicht mit dem Nützlichen zusammenfallen, das nicht das Angenehme, sondern das Streben nach dem Angenehmen ist; dennoch schließt die Nützlichkeit (und hier glaubt Guyau sowohl Kant als auch den Evolutionisten entgegenzutreten) die Schönheit nicht immer aus. Ja, sie bildet häufig eine niedrigere Stufe der Schönheit. Guyau ist nicht der Meinung, daß die Kunst ganz ins Gebiet der Soziologie fällt: sie gehört nur zum großen Teil in sie.[3]) Die Kunst hat für ihn zwei scharf zu trennende Ziele. Ihr erstes Ziel ist, angenehme Empfindungen hervorzurufen (Farben, Töne usw.). Solange sie dieses Ziel verfolgt, steht sie wissenschaftlichen Gesetzen gegenüber, von denen eine große Zahl unbestreitbar ist. Die Ästhetik steht auf dieser Seite in Berührung mit der Physik (Optik, Akustik usw.), mit den mathematischen Wissenschaften, mit der Physiologie, mit der Psychophysik. In der Tat beruht die Bildhauerkunst vornehmlich auf der Anatomie und der Physiologie; die Malerei auf der Anatomie, Physiologie und Optik; die Architektur auf der Optik (goldener Schnitt usw.); die Musik auf der Physiologie und

[1]) Du principe de l'art et de sa destination sociale, Paris, 1875.

[2]) M. Guyau, L'art au point de vue sociologique, 1889. 3. Auflage. Paris 1895; Les problemes de l'esthétique contemporaine, Paris 1884, vergl. Fouillée, Vorrede zum erstgenannten Werk, S. XLI—XLIII.

[3]) L'art au point de vue sociologique. Vorrede. S. XLII.

Akustik; die Poesie auf der Metrik, deren allgemeinere Gesetze akustischer und physiologischer Natur sind. Das zweite Ziel der Kunst ist, Erscheinungen „psychologischer Induktion“ hervorzurufen, die zu Ideen und Gefühlen komplizierterer Natur führen (Sympathie für die dargestellten Personen, Interesse, Andacht, Entrüstung usw.), mit einem Wort, zu allen sozialen Gefühlen. Diese Induktionserscheinungen sind es, die die Kunst zum Ausdruck des Lebens machen. Daher zwei Tendenzen: auf der einen Seite die Tendenz zur Harmonie, zu den Konsonanzen, zu allem, was für Aug' und Ohr gefällig ist; auf der anderen Seite die Tendenz, das Leben in das Gebiet der Kunst umzuschmelzen. Das Genie, das wahre Genie, hat die Aufgabe, beide Tendenzen im Gleichgewicht zu entwickeln. Den „Dekadenten“, den „Desequilibrés“ fehlt in der Kunst das soziale Ziel der Sympathie und sie bedienen sich ihrer eigenen Sympathie gegen die Sympathie.[1]) Wenn wir alles das in die Sprache übersetzen, die uns nun bereits wohl vertraut ist, so werden wir sagen, daß Guyau eine lediglich hedonistische Kunst annimmt, über welche er eine andere Kunst stellt, die immer noch hedonistisch ist, aber im Dienste der Moral steht.

M. Nordau

Die gleiche Polemik gegen die Dekadenten, die Desequilibrés, die Individualisten wird von einem andern Schriftsteller, Nordau, geführt, der der Kunst die Aufgabe zuweist, das Gesamtleben inmitten des Bruches und der Spezialisierung, die für die industrielle Gesellschaft charakteristisch sind, wieder herzustellen; und er bemerkt, daß es eine Kunst für die Kunst, die Kunst als einfacher Ausdruck der Seelenzustände und als Objektivierung der Gefühle des Künstlers wohl gibt; aber es ist „die Kunst des Menschen der Quaternärzeit“, des Höhlenmenschen.[2])

Naturalismus — C. Lombroso

Naturalistisch könnte man jene Ästhetik nennen, welche sich auf die Lehre stützt, daß das Genie eine Entartungserscheinung sei, wie sie Lombroso und seine Schule in Umlauf gebracht. Der Kern dieser Theorie besteht im folgenden Gedankengang: Die großen geistigen Anstrengungen, das gänzliche Aufgehen in einem beherrschenden Gedanken, in einer einzigen Arbeit rufen oft physiologische Störungen im Organismus oder eine Ver-

[1]) L'art usw., bes. C. IV., vergl. Seite 64, 85, 380.

[2]) Max Nordau, Die soziale Aufgabe der Kunst. II. Aufl. Ital. Übers., Turin 1897.

nachlässigung und Verkümmerung anderer Lebensfunktionen hervor; diese Störungen jedoch fallen unter den pathologischen Begriff der Krankheit, der Entartung, des Wahnsinns; daher fällt das Genie mit Krankheit, Entartung und Wahnsinn zusammen. Ein großartiger Schluß vom Einzelnen aufs Allgemeine, von einem Ausdruck auf einen andern, zwischen denen nach der traditionellen Logik: „non est consequentia". Aber mit Lombroso und seiner Schule und mit Soziologen à la Nordau sind wir an der äußersten Grenzlinie angelangt, die den wissenschaftlich aufgeputzten Irrtum von dem gewöhnlichen Unsinn scheidet, der aus Unwissenheit und Leichtfertigkeit entspringt. — Eine einfache Verwechslung der wissenschaftlichen Analyse mit historischer Forschung und Schilderung liegt in den Arbeiten mancher Soziologen und Ethnographen vor, wie z. B. in denen Karl Büchers, der durch seine Beschäftigung mit dem Leben der primitiven Völker zur Behauptung gelangt, daß Poesie, Musik und Arbeit einst zu einem einzigen Vorgang verschmolzen waren: Poesie und Musik hatten beide die Aufgabe, den Rhythmus der Arbeit zu regeln.[1]) Das mag wahr oder falsch und historisch wichtig oder unwichtig sein: mit der ästhetischen Wissenschaft hat es nichts zu tun. Desgleichen spricht Andrew Lang die Meinung aus, daß die Theorie vom Ursprung der Kunst als uneigennützigem Ausdruck der mimetischen Begabung, durch das, was wir von der primitiven Kunst wissen, nicht bestätigt werde, da diese eher der Dekoration als dem Ausdruck diene.[2]) Das heißt die primitive Kunst, die wir ja erst erklären müssen, selbst zum philosophischen Kriterium der Erklärung machen!

Rückschritt der Linguistik

Der mißverstandene Naturalismus hat seine schädlichen Rückwirkungen auch auf die Linguistik ausgeübt, bei der man vergeblich am Ende des 19. Jahrhunderts die tiefsinnigen Forschungen aus der Zeit Humboldts, die Steinthal fortgesetzt, suchen würde. Steinthal war es nicht gelungen, eine wahre Schule zu gründen, die seine Arbeiten fortgesetzt und vervollkomnet hätte. Volkstümlich und ungenau, behauptete Max Müller mit einiger Übertreibung die Untrennbarkeit von Wort und Gedanken, hielt aber diesen Gedanken für eins mit dem logischen Gedanken, oder vermochte ihn zum mindesten nicht von ihm zu scheiden; obwohl er einmal

---

[1]) Karl Bücher, „Arbeit und Rhythmus", II. Aufl. Leipzig 1899.

[2]) „Custom and Myth", Seite 276 zit. bei Knight, The philosophy of the Beautiful I, 9—10.

andeutet, daß die Bildung der Namen mehr mit dem „Geist“ (wit) im Sinne Lockes oder, wie wir sagen würden, mit der Phantasie zu tun hat als mit dem Urteil. Er behauptete außerdem, daß die Linguistik keine historische Wissenschaft, sondern Naturwissenschaft sei, weil die Sprache keine Schöpfung des Menschen sei: ein Dilemma, das in mannigfacher Weise erörtert und gelöst wurde, als ob es jenseits der Geschichte und der Naturwissenschaften nicht die Geisteswissenschaften gäbe, zu welchen die Linguistik eben gehört![1]) Aber das Bewußtsein von diesen Geisteswissenschaften ging immer mehr verloren; daher wurde auch die Sprache, wenn sie nicht ein unlösliches Mysterium schien, verstümmelt und verfälscht. Ein anderer Philologe Whitney polemisierte gegen die „Wundertheorie“ Müllers und bestritt, daß der Gedanke mit dem Wort unlöslich verbunden wäre: der Taubstumme z. B. könne nicht sprechen, denke aber doch: der Gedanke sei keine Funktion des Hörnerven. Er kehrte zu der alten Lehre zurück, daß das Wort ein Zeichen, ein Ausdrucksmittel des menschlichen Denkens sein, daß es dem Willen unterliege und aus einer Symthese von Fähigkeiten entspringe, z. B. der Fähigkeit, die Mittel dem Ziele in verständiger Weise anzupassen.[2])

Zeichen der Besserung — H. Paul

Der philosophische Geist erhebt sich erst wieder mit dem Buche Pauls über die „Prinzipien der Sprachgeschichte“ (1880)[3]), obschon der Autor sich gegen die Unterstellung verwahrt, daß „er etwa Philosophie treibe“ und nach einem anderen Wort sucht, um nicht den in Mißkredit gekommenen Ausdruck „Philosophie der Sprache“ zu gebrauchen. Wenn Paul auch über die Beziehungen zwischen Logik und Grammatik sich nicht klar zu sein scheint, so gebührt ihm doch das Verdienst, die Anschauung Humboldts wieder aufgenommen zu haben, nach welcher die Frage nach dem Ursprung der Sprache mit der Frage nach dem Wesen der Sprache zusammenfiel: die Sprache hat ihren Ursprung, so oft ein Mensch spricht. Und er hat auch noch das weitere Verdienst, definitiv die „Völkerpsychologie“ Steinthals und Lazarus' durch den Nachweis verurteilt zu haben, daß es eine kollektive Psyche nicht gibt, und daß die Sprache sich nur im Individuum konkretuiert.

[1]) Lectures on the Science of Language, 1861—1864.

[2]) Will. Dwight Whitney, The life and growth of Language, London 1875.

[3]) Hermann Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, 1880 (2. Aufl. Halle 1886).

Die Linguistik

Dagegen führt Wundt[1]) die Sprache, ja eigentlich auch die Mythologie und die Entstehung der Sitten, auf die Völkerpsychologie, also auf eine imaginäre Wissenschaft zurück. Und zwar in seinem letzten Werk, das eben die Sprache zum Gegenstand hat[2]), begeht der berühmte Psychologe das Unrecht, den Spott Whitneys zu wiederholen: eine „Wundertheorie“ nennt er die glorreiche, von Herder und Humboldt ins Leben gerufene Lehre, die er eines „mystischen Dunkels“ beschuldigt. Diese Anschauung, sagt er, konnte eine gewisse Berechtigung haben, so lange das Evolutionsprinzip in seiner Anwendung auf die organische Natur im allgemeinen und auf den Menschen insbesondere noch nicht zur vollen Herrschaft gelangt war. Wundt verwechselt hartnäckig die Frage nach dem historischen ersten Auftreten der Sprache mit der Frage nach ihrem Wesen und ihrer inneren Entstehung. Er hat nicht die geringste Ahnung von der Funktion der Phantasie und vom wahren Verhältnis zwischen Gedanken und Ausdruck. Er macht keinen wesentlichen Unterschied zwischen dem Ausdruck im naturalistischen Sinn und dem Ausdruck im sprachlichen und geistigen Sinn: die Sprache ist eine spezielle und eigentümlich entwickelte Form der physiologischen Lebensäußerung, der tierischen Bewegungen zum Zweck des Ausdrucks. Aus diesen geht die Sprache in kontinuierlicher Weise hervor; woraus sich auch erklärt, daß es außer dem allgemeinen Begriff der „Ausdrucksbewegung“ kein spezifisches Merkmal gibt, das die Sprache in einer nicht lediglich willkürlichen Weise begrenzen würde.[3]) Die Philosophie Wundts zeigt unseres Erachtens in dieser seiner Unfähigkeit, die geistige Natur der Sprache und der Kunst zu erfassen, eine ihrer schwachen Seiten.

Neokritizismus und Empirismus

Der hedonistischen psychologischen und moralistischen Auffassung des ästhetischen Vorganges vermochte die neokritische und neukantianische Bewegung nicht Einhalt zu gebieten, noch genügend Opposition zu machen, wie sehr sie sich auch bemühte, den Begriff des Geistes inmitten des

---

[1]) Wilh. Wundt, Über Wege und Ziele der Völkerpsychologie, 1886.

[2]) Die Sprache. Leipzig 1900. 2 Bde. (Erster Teil der Völkerpsychologie, eine Untersuchung der Entwickelungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte.)

[3]) A. a. O. stellenweise, vgl. insbes. I. 81 fg. II. 599, 603—609.

hereinbrechenden Naturalismus und Materialismus zu bewahren.[1]) Der Neokritizismus hatte von Kant das geringe Verständnis für die Funktion der schöpferischen Phantasie geerbt und scheint keine andere Erkenntnisform außer der verstandesmäßigen zu kennen.

Kirchmann

Einer der ersten Schulphilosopen, der sich zum ästhetischen Sensualismus bekannte, war in Deutschland Kirchmann, der Vorkämpfer eines angeblichen „Realismus" und Verfasser einer „Ästhetik auf realistischer Grundlage" (1868).[2]) Für ihn ist der ästhetische Vorgang „das Bild" eines „Wirklichen", aber ein „seelenvolles" Bild, ein gereinigtes und gestärktes, das heißt „idealisiertes". — Aus dem Bild der Lust ergibt sich das Schöne, aus dem des Schmerzes das Häßliche. Das Schöne unterliegt einer dreifachen Modifikation. Nach dem Inhalt ist es „erhaben, komisch, tragisch usw.". Nach dem Bilde ist es Schönheit der Natur oder Schönheit der Kunst. Nach der Art der Idealisierung ist es idealistisch oder materialistisch, formal oder geistig, klassisch oder symbolisch. Da er das Wesen des Prozesses der ästhetischen Objektivierung nicht erkannt hatte, so konstruierte Kirchmann eine neue psychologische Kategorie, die der „Ideal- oder Scheingefühle", die vom Kunstwerk erweckt würden und die gleichsam eine Abschwächung und ein Scheinbild der Gefühle des wirklichen Lebens darstellen sollten.[3])

Uebertragung der Metaphysik in die Physiologie — Vischer

Und so wie einige Herbartianer sich in Physiologen und Naturalisten des ästhetischen Lustempfindens verwandelten, so näherten sich in analoger Evolution oder Involution manche Idealisten dem Psychologismus. Unter diesen wäre an erster Stelle der alte Fr. Theodor Vischer zu erwähnen, der in seiner Selbstkritik die Ästhetik als „vereinte Mimik und Harmonik" betrachtete. Das Schöne wurde für ihn zur „Harmonie des Weltalls", die sich allerdings niemals verwirklicht, weil sie sich bloß im Unendlichen verwirklichen kann: der Mensch wähnt sie im Schönen zu erfassen, aber es ist eine Täuschung, und das Wesen des ästhetischen

---

[1]) A. F. Lange, Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart, 1866.

[2]) J. H. Kirchmann, Ästhetik auf realistischer Grundlage, Berlin 1868.

[3]) A. a. O. I, 54—57; siehe theoretischen Teil, S. 79.

Vorganges liegt in dieser transzendenten Illusion.[1]) Sein Sohn Robert Vischer erfand das Wort „Einfühlung“ und andere von ähnlicher Faktur, um das Leben anzudeuten, das der Mensch vermittelst des ästhetischen Prozesses den natürlichen Gegenständen einflößt.[2]) Gegen die Assoziationstheorie und zugunsten einer natürlichen Teleologie, die dem Schönen immanent wäre, schrieb Volkelt sein Buch über das Symbol, in dem er die Symbolik mit dem Pantheismus in Zusammenhang brachte.[3]) Der illusionistischen Anschauung schließt sich auch Friedrich Nietzsche an, der die Anschauungen Schillers und Schopenhauers wiederholt und doch zugleich verändert, und die künstlerische Funktion als „die Tätigkeit des Ruhenden“ definiert und zwei Stufen dieser Tätigkeit kennt: den apollinischen Zustand, der die wirkliche Welt schafft und mit allem, was lebt und leidet, sympathisiert, und den dionysischen oder tragischen Zustand, der die pessimistische Katharsis der Existenz hervorruft.[4])

E. Siebeck

Der Herbartianer Siebeck (1875) verließ die formalistische Theorie und versuchte die Schönheit aus der Erscheinung der Persönlichkeit zu erklären.[5]) Es gibt, sagt er, Gegenstände, die durch ihren bloßen Inhalt gefallen, dies ist das sinnlich Wohlgefällige; andere, die durch ihre bloße Form gefallen, dies sind die moralischen Erscheinungen; und wieder andere endlich, die durch den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt gefallen, diese sind das „Organische“ (das Nützliche usw.) und das „Ästhetische“. Im Organischen ist die Form nicht außerhalb des Inhalts, sondern ist der Ausdruck des wechselseitigen Einflusses und der Verbindung der konstitutiven Elemente; im Ästhetischen hingegen liegt die Form außerhalb des Inhalts und bildet seine Oberfläche: sie ist hier nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck. Die ästhetische Anschauung ist eine Relation zwischen dem Sinnlichen und Geistigen, zwischen Geist und Materie, und ist daher die Form, ein In Erscheinung treten der Persönlichkeit. Der ästhetische Genuß entspringt aus dem Bewußtsein, sich selbst im Sinnlichen wiederzufinden, das der Geist hat. Wir führen

---

1) Kritische Gänge V, 25—26, 131.

2) R. Vischer, Über das optische Formgefühl, Leipzig 1873.

3) Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik, Jena 1876.

4) Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus, 1872.

5) Das Wesen der ästhetischen Anschauung, psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst. Berlin 1875.

unsere Persönlichkeit in die natürlichen und leblosen Dinge ein; in der menschlichen Gestalt kommt sie uns von selbst entgegen. Siebeck entlehnt von den idealistischen Metaphysikern die Lehre von den „Modifikationen des Schönen“; auch nach seiner Ansicht tritt das Schöne nur in seinen Modifikationen in Erscheinung, so wie der Mensch nur als Mensch einer bestimmten Rasse, eines bestimmten Volkes in Erscheinung tritt. So ist das Erhabene jene Art des Schönen, in der das formale Moment der Begrenzung aufhört: also das Unbegrenzte, eine Art extensiver oder intensiver Unendlichkeit. Das Tragische entsteht, wenn keine Harmonie zustande kommt; es ist das Resultat eines Konflikts und einer Entwickelung; das Komische ist eine Relation zwischen Kleinem und Großem usw. Und mit Rücksicht auf diesen idealistischen Einschlag, und auch bei seinem Festhalten an einem absoluten Geschmacksurteil nach Art Kants und Herbarts, kann man nicht sagen, daß die Ästhetik Siebecks bloße Psychologie sei: sie enthält ein starkes metaphysisches Element.

M. Diez

Dasselbe gilt von Diez, der in seiner „Theorie des Gefühles zur Begründung der Ästhetik“ (1892)[1]) die künstlerische Funktion als das „Ideal des fühlenden Geistes“ erklären möchte, eine Parallelerscheinung zur Wissenschaft, als dem Ideal des Denkens, zur Sittlichkeit, dem Ideal des Wollens, und der Religion, als dem Ideal der Persönlichkeit. Aber was soll dieses Gefühl des Geistes nur sein? Ist es das empirische Gefühl der Psychologen, aus dem sich kein Ideal entwickeln läßt, oder ist es die mystische Fähigkeit der Verbindung, der Gemeinschaft mit dem Unendlichen und Absoluten? Ist es der absurde „Lustwert“ Fechners oder die mystische Urteilskraft Kants? Diesen und anderen Schriftstellern, die noch immer von metaphysischen Anschauungen beherrscht sind, fehlt — man könnte sagen — der Mut zu ihren eigenen Gedanken: sie fühlen sich in einer feindseligen Umgebung und sprechen daher ihre Meinung nur halb aus oder versuchen Kompromisse. Der Psychologe Jodl gibt die „elementaren ästhetischen Gefühle“, die Herbart entdeckt hatte, zu, sie sind jedoch für ihn nur unmittelbare Reize, die auf keiner assoziativen oder reproduktiven Tätigkeit, noch auf der Einbildungskraft beruhen, obschon sie in letzter Analyse auf dieselben Prinzipien zurückzuführen sind.[2])

[1]) Max Diez, „Theorie des Gefühles zur Begründung der Ästhetik“, Stuttgart 1892.

[2]) Friedrich Jodl, Lehrbuch der Psychologie, Stuttgart 1896, § 53, S. 404—414.

Die psychologische Richtung: Theodor Lipps

Die lediglich psychologische und assoziationistische Richtung zeigt sich klar und offen in den Werken des Professors Theodor Lipps und seiner Schule. Lipps verwirft die Theorie des Spieles, sowie jene, die den Genuß zum Zweck der Kunst macht; sowie auch die Lehre, daß die Kunst zur Erkenntnis des Lebens, auch wo diese mißfällt, diene; weiter die Theorie, daß der Zweck der Kunst die Erschütterung und Verursachung von Erregungen sei und endlich auch jene, die der Kunst eine Vielfältigkeit von Zwecken zuschreibt, wie die Erkenntnis der Wirklichkeit, des Lebens, die Offenbarung einer Individualität, die Erhebung, die Befreiung von einem Druck, das einfach-freie Spiel der Phantasie. Seine besondere Lehre unterscheidet sich im Grunde nicht sehr von der Jouffroys, nämlich, daß das künstlerisch Schöne das Sympathische sei. „Der Gegenstand (des Sympathiegefühls) ist unser objektiviertes, in andere hineinverlegtes und demgemäß in anderen vorgefundenes Selbst. . . . Wir fühlen uns in den anderen und fühlen die anderen in uns. Wir fühlen uns in anderen oder durch den anderen beglückt, befreit, ausgeweitet, gehoben oder das Gegenteil. Das ästhetische Sympathiegefühl ist aber nicht nur eine Weise des ästhetischen Genusses, sondern es ist der ästhetische Genuß. Aller ästhetische Genuß liegt schließlich einzig und allein in der Sympathie begründet; auch der ästhetische Genuß, den Linien, geometrische, architektonische, tektonische, keramische Formen usw. gewähren." — „Immer, wenn uns im Kunstwerk Persönliches entgegentritt, nicht ein Mangel an Menschen, sondern ein positiv Menschliches, das mit unseren eigenen Möglichkeiten und Antrieben des Lebens und der Lebensbetätigung im Einklang steht oder darin Widerhall findet; immer, wenn uns das positiv Menschliche entgegentritt, so objektiv, so rein und losgelöst von allen außerhalb des des Kunstwerkes stehenden Wirklichkeitsinteressen, wie dies das Kunstwerk ermöglicht und die ästhetische Betrachtung fordert, immer dann ist dieser Einklang oder Widerhall für uns beglückend. Persönlichkeitswert ist ethischer Wert. Es gibt keine mögliche andere Bestimmung und Abgrenzung des Ethischen. Aller Kunstgenuß, aller ästhetische Genuß überhaupt ist darnach Genuß eines ethisch Wertvollen, nicht als eines Bestandteiles des Wirklichkeitszusammenhanges, sondern als eines Gegenstandes der ästhetischen Anschauung."[1])

[1]) Komik und Humor, eine psychologisch-ästhetische Untersuchung, Hamburg und Leipzig, S. 223, 227.

C. Groos

Dem ästhetischen Vorgang kommt demnach keinerlei eigener Wert zu, er nimmt jedoch einen solchen von der Sittlichkeit zu leihen. — Ohne uns mit den Schülern Lipps' (Stern und anderen[1])), noch auch mit den Schriftstellern ähnlicher Richtung, wie Biese, dem Theoretiker des Anthropomorphismus und der universellen Metapher,[2]) weiter aufzuhalten, noch auch mit Konrad Lange, der die Anschauung vertritt, daß die Kunst eine „bewußte Selbsttäuschung sei,[3]) wollen wir Professor Carl Groos (1892) erwähnen, der sich in gewisser Hinsicht wiederum dem Gedanken vom theoretischen Wert des ästhetischen Vorganges nähert.[4]) Die zwei Pole des Bewußtseins sind die „Sinnlichkeit" und der „Intellekt". Aber zwischen diesen Extremen gibt es mannigfache Zwischenstufen, und zu diesen Zwischenstufen gehört die „Intuition" oder Einbildungskraft, deren Produkt „das Bild" oder „der Schein" ist, der in der Mitte zwischen der Sinnenempfindung und dem Begriff steht. Er ist ebenso inhaltsvoll wie die Sinnenempfindung, aber geordnet wie der Begriff: er besitzt nicht den unerschöpflichen Reichtum der ersteren, aber auch nicht die Armut und Nacktheit des Begriffes. Das gilt auch vom „ästhetischen Bild"; die Frage ist nur: Wie unterscheidet sich dieses vom einfachen Bild? Groos ist der Ansicht, daß der Unterschied kein solcher der Qualität, sondern nur der Intensität sei. Das ästhetische Bild ist das einfache Bild, sobald es zum „Höhepunkt des Bewußtseins" gelangt ist. Die Vorstellungen durchschreiten das Bewußtsein so wie Leute, die um ihrer Geschäfte willen eilig eine Brücke überschreiten: wenn sie sich aber auf der Brücke aufhalten und das Schauspiel betrachten, dann ist es Festtag, und dies ist der ästhetische Vorgang. Derselbe ist nicht Passivität, sondern Aktivität; er ist „innere Nachahmung" nach der Groosschen Formel.[5]) Gegen diese Theorie wäre der Einwurf zu erheben, daß alle Bilder, um wirklich solche zu sein, wenigstens für einen Augenblick den Höhepunkt des Bewußtseins einnehmen müssen, und daß das einfache Bild entweder durch eine Tätigkeit

---

[1]) Paul Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik, 1898, in „Beiträge zur Ästhetik", herausg. von Lips und R. W. Werner, Hamburg und Leipzig.

[2]) Alfred Biese, Das Assoziationsprinzip und Anthropomorphismus in der Ästhetik, 1890; Die Philosophie des Metaphorischen, Hamburg und Leipzig 1893.

[3]) Konrad Lange, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses, Leipzig 1895.

[4]) Carl Groos, Einleitung in die Ästhetik, Gießen 1892.

[5]) Einleitung in die Ästhetik, S. 6—46, 83—100.

hervorgebracht wird, die nicht geringer ist als die ästhetische, oder kein wahres Bild ist. Weiter wäre noch einzuwenden, daß der Mittelcharakter des Bildes, das manches mit den Empfindungen und anderes mit dem Begriff gemein haben soll, zu unbestimmt ist und an die intellektuelle Anschauung und an andere geheimnisvolle Kräfte der Metaphysiker erinnert, die Groos mit vollem Recht zu verabscheuen behauptet. Noch weniger glücklich ist die Wiederholung der alten Einteilung des ästhetischen Vorganges in Form und Inhalt; und zwar unterscheidet Groos vier verschiedene Gattungen des Inhaltes: den assoziativen im engeren Sinn, den symbolischen, den typischen und den individuellen;[1]) und er führt in seine Erörterung ganz unnötigerweise den Begriff der „Einfühlung der Persönlichkeit", sowie den des „Spieles" ein und bemerkt, was diesen letzteren angeht, daß „die innere Nachahmung" das edelste Spiel des Menschen sei[2]) und bald nachher, daß „der Begriff des Spieles" sich sehr wohl auf die ästhetische Anschauung, nicht aber auf die ästhetische Produktion anwenden lasse, es wäre denn bei den primitiven Völkern.[3])

Die Modifikationen des Schönen bei Groos und Lipps

Groos befreit sich von den Modifikationen des Schönen. Nachdem er den ästhetischen Vorgang in die innere Nachahmung gesetzt, so ergibt sich klar, daß alles, was nicht innere Nachahmung ist nicht zum ästhetischen Vorgang gehört und entweder ein Mehr oder ein Verschiedenes ist. Nicht alles Schöne — und unter dem Schönen versteht Groos das Sympathische — gehört ins Ästhetische, aber jeder ästhetische Vorgang ist schön. Das Schöne ist die Darstellung des sinnlich Wohlgefälligen, und das Häßliche ist die Darstellung des Mißfälligen. Das Erhabene ist die Darstellung von etwas Gewaltigem in einfacher Form. Das Komische ist die Darstellung einer Inferiorität, die in uns das heitere Gefühl unserer eigenen Superiorität erweckt.[4]) Und mit großer Einsicht verspottet er die Funktion, die Schasler und Hartmann, die Erben einer langen Tradition, dem Häßlichen zuweisen. Zu sagen, daß der Ellipse ein Moment der Häßlichkeit zukomme, verglichen mit dem Kreis, weil sie sich nur in bezug auf zwei Achsen symmetrisch verhalte und nicht auf eine unendliche Zahl von Achsen, ist dasselbe, als wenn man sagen würde,

[1]) Ebenda S. 100—147.
[2]) Ebenda S. 168—170.
[3]) Ebenda S. 175—176.
[4]) Ebenda S. 46—50 und der ganze dritte Teil.

der Wein habe einen relativ schlechten Geschmack, weil der gute Geschmack des Bieres in ihm aufgehoben sei![1]) Auch Lipps erklärt in seinen ästhetischen Schriften, daß das „Komische" (von dem er eine sehr scharfsinnige Analyse gibt, vielleicht die beste, die je gegeben worden)[2]) an sich keinen ästhetischen Wert hat; dennoch entwirft er infolge seiner moralistischen Anschauung etwas, was der Lehre von der Überwindung des Häßlichen ähnelt. Er nimmt nämlich einen Vorgang an, durch welchen ein hoher ästhetischer Wert (das heißt Sympathiewert) erreicht würde.[3])

E. Véron und die doppelte Form der Aesthetik

Arbeiten wie die von Groos und z. B. diejenigen von Lipps haben unter anderem den Nutzen, daß sie viele Irrtümer beseitigen und die ästhetische Forschung auf dem Gebiet der inneren Analyse festhalten. Ein ähnliches Verdienst kommt dem Werke des Franzosen Véron zu,[4]) der das „absolut Schöne" der akademischen Ästhetik bekämpft und Taine mit Recht den Vorwurf macht, daß er Kunst und Wissenschaft, Ästhetik und Logik verwechsele, indem er bemerkt, daß, wenn es die Aufgabe der Kunst wäre, das Wesen der Dinge, ihre einzige und beherrschende Qualität zu enthüllen, die größten Künstler diejenigen wären, denen die Aufdeckung dieses Wesens am besten gelungen wäre ... und die größten Werke diejenigen, die einander am ähnlichsten wären. Ja man müßte in den Werken wahrer Kunst geradezu eine Identität finden, während doch in Wirklichkeit gerade das Gegenteil der Fall sei.[5]) Aber vergeblich würde man bei Véron nach einer wissenschaftlichen Methode suchen: er nimmt an (und darin zeigt er sich als Vorläufer Guyaus),[6]) daß die Kunst im Wesen in zwei ganz verschiedene Dinge, in zwei Künste, zerfalle: die eine, die er die dekorative nennt und die zum Ziel das Schöne hat, das heißt den Genuß durch Auge und Ohr, der aus bestimmten Anordnungen von Linien, Formen, Farben, Tönen, Rhythmen, Bewegungen, Lichtern und Schatten entspringt, ohne daß Ideen und Gefühle dabei notwendig wären, eine Kunst, die aus der Optik und Akustik erlernbar sein müsse, und die andere, die er die expressive Kunst nennt und die der erregte Ausdruck

---

1) Ebenda S. 292, Anm.
2) Siehe theoretischen Teil, S. 86—87.
3) Komik und Humor, S. 199 ff.
4) Eug. Véron, L'esthétique, 2. Auflage, Paris 1883.
5) Ebenda S. 89.
6) Siehe oben S. 386—387.

der menschlichen Persönlichkeit sei. In der alten Welt herrscht die dekorative Kunst vor, in der modernen die expressive.[1]) Es ist für unseren Zweck unnötig, die ästhetischen Theorien der Künstler und Literaten zu erwähnen, wie die wissenschaftlichen und historischen Nebengedanken im Verismus Zolas, seine „Experimente“ und seine „Documents humains“ oder den Moralismus der Problemkunst Ibsens und der skandinavischen Schule. Unter dem Einflusse Vérons und seines Hasses gegen den Begriff des Schönen ist das Buch Tolstojs über die Kunst geschrieben.[2])

L. Tolstoj

Die Kunst, sagt Tolstoj, vermittelt Gefühle wie das Wort Gedanken vermittelt. Aber der Prediger sozialer Reformen verrät sich sofort in dem Vergleich, den er zwischen Kunst und Wissenschaft zieht und der mit der Behauptung schließt, „daß es die Mission der Kunst sei, das assimilierbar und fühlbar zu machen, was sich in der Form logischer Erörterungen nicht assimilieren ließe“; „die wahre Wissenschaft untersucht die Wahrheiten, die als für eine bestimmte Gesellschaft und in einer gegebenen Epoche wichtig betrachtet werden; sie durchdringt das Bewußtsein der der Menschen mit diesen Wahrheiten. Die Kunst bewirkt, daß sie aus dem Gebiet des Wissens in das des Gefühls übergehen.“ Es gibt keine Kunst für die Kunst, es gibt keine Wissenschaft für die Wissenschaft. Jede menschliche Funktion muß auf das Ziel gerichtet sein, die Sittlichkeit zu heben und die Gewalttätigkeit zu unterdrücken. Fast die ganze Kunst, die bis heute geschaffen worden, ist eine falsche Kunst: so Aischylos wie Sophokles, Euripides, Aristophanes, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Raffael, Michelangelo, Bach und Beethoven sind „nur künstliche Ruhmesgrößen, die die Kritiker aufgeblasen haben!“

Ein Aesthetiker der Musik — E. Hanslick

Einige ganz bemerkenswerte Schriftsteller verfaßten Theorien besonderer Künste. Da aber, wie wir bereits wissen,[3]) Gesetze und philosophische Theorien bestimmter einzelner Künste nicht denkbar sind, so

---

[1]) Ebenda S. 38, 109, 128 ff.

[2]) „Was ist die Kunst?“ Französische Ausgabe: „Qu'est-ce que l'art?“ Paris 1898.

[3]) S. theoretischen Teil S. 107—111.

konnten ihre Beobachtungen und Bemerkungen nichts anders als allgemeine ästhetische Bemerkungen sein, wie sie es denn in der Tat auch sind. Da wäre zuerst zu erwähnen der scharfsinnige österreichische Kritiker Eduard Hanslick, der im Jahre 1854 ein Buch „Vom musikalisch Schönen“ herausgab, das oftmals neu gedruckt und in verschiedene Sprachen übersetzt worden ist.[1]) Hanslick polemisiert gegen Richard Wagner und alle jene, die in der Musik Ideen, Gefühle, überhaupt einen bestimmten Inhalt finden wollen. Er verspottet diejenigen, die in den unbedeutendsten musikalischen Elukubrationen, in denen man mit dem besten Mikroskop nichts finden könnte, plötzlich einen „Abend vor der Schlacht“, eine „Sommernacht in Norwegen“, eine „Sehnsucht nach dem Meer“ oder jeden anderen Unsinn sehen wollen, wenn der Deckel nur die Kühnheit gehabt, zu behaupten, daß dies der Gegenstand des Stückes sei. Und mit gleicher Lebhaftigkeit polemisiert er gegen die sentimentalen Leute, die, anstatt die musikalischen Werke zu genießen, aus ihnen nur pathologische Wirkungen einer leidenschaftlichen und aufs Praktische gerichteten Erregung zu entnehmen wissen. Wenn es wahr ist, daß die griechische Musik solche Wirkungen gehabt, „wenn es bloß einiger phrygischer Klänge bedurfte, um den Soldaten mutig gegen den Feind zu treiben, und die Treue der Strohwitwen durch dorische Lieder gesichert war, so mag der Untergang des griechischen Tonsystems von Feldherrn und Ehegatten betrauert werden, — der Ästhetiker und der Komponist werden es sich nicht zurückwünschen.“[2]) „Wenn jedes hohle Requiem, jeder lärmende Trauermarsch, jedes winselnde Adagio die Macht haben sollte, uns traurig zu machen — wer möchte dann länger so leben? Blickt eine Tondichtung uns an mit klaren Augen der Schönheit, so erfreuen wir uns inniglich daran, und wenn sie alle Schmerzen des Jahrhunderts zum Gegenstand hätte.“[3])

Begriff der Form bei Hanslick

„Das einzige Ziel der Musik ist die Form, ist das musikalisch Schöne“. Infolge dieses Satzes zeigten sich die Herbartianer gegen den unerwarteten und kräftigen Bundesgenossen sehr zart und lieb, und Hanslick selbst glaubte sich in Erwiderung ihrer Höflichkeiten in den späteren

---

1) „Vom musikalisch Schönen“ Leipzig 1854.

2) Vom musikalisch Schönen, 9. Aufl., S. 167.

3) Ebenda, S. 172.

Auflagen seines Buches verpflichtet, Herbart zu zitieren, sowie Robert Zimmermann, der „das große, das formale Prinzip in strenger Konsequenz durchgeführt hätte“.[1]) Aber weder das Lob jener, noch die Zitate aus dem letzteren sind hier am Platz, denn Hanslick versteht unter den Worten „schön“ und „Form“ etwas ganz anderes als die Herbartianer. Akustische Schönheit, proportionale Symmetrie, Ohrenkitzel, das alles bildet noch nicht das musikalisch Schöne[2]). Die Mathematik ist für die musikalische Ästhetik völlig unnütz. Das musikalisch Schöne ist geistiger Natur und hat einen geistigen Gehalt, es bietet Gedanken, aber musikalische Gedanken: „Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leer, sondern vollkommen erfüllt, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist. Der Arabeske gegenüber ist demnach die Musik in der Tat ein Bild, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unseren Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht imstande sind.“[3]) Er gibt zu, daß die Musik zwar nicht die Qualitäten der Gefühle, aber ihren Ton oder ihre dynamische Seite wiedergibt. Zwar nicht die Substantive, aber die Adjektive, zwar nicht die murmelnde Zärtlichkeit oder den stürmischen Mut, wohl aber das Murmeln und das Stürmen. Der Grundgedanke seines Buches ist die Negation, daß man in der Musik Form und Inhalt trennen könne. „Bei der Tonkunst gibt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhaltes.“ „Hören wir irgend ein Hauptthema, — — — was ist dessen Inhalt? was seine Form? Wo fängt diese an, wo hört jener auf? . . . Was also will man den Inhalt nennen? Die Töne selbst? Gewiß; allein sie sind eben schon geformt. Was die Form? Wieder die Töne selbst, — sie aber sind schon erfüllte Form.“[4]) Alle diese Bemerkungen zeugen von einem scharfsinnigen Erfassen des Wesens der Kunst; nur sind sie nicht in ein strenges wissenschaftliches System gebracht; und der Glaube, daß sie sich auf Eigenschaften bezögen, die der Musik im besonderen eigentümlich und nicht allen Künsten gemeinsam wären[5]), trug dazu bei, Hanslick einen tieferen Einblick unmöglich zu machen.

---

1) Ebenda S. 203, Anm.
2) Ebenda S. 78.
3) Ebenda S. 79.
4) Ebenda S. 212 und 213.
5) Ebenda stellenweise.

Aesthetiker der bildenden Künste — C. Fiedler

Ein anderer ästhetischer „Spezialist“ ist Conrad Fiedler, Verfasser mehrerer Schriften über die bildenden Künste, unter anderem eines Büchleins über den „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ (1887)[1]. Niemand hat besser und beredter als er den Tätigkeitscharakter der künstlerischen Funktion hervorgehoben, die er mit der Funktion der Sprache vergleicht.

Anschauung und Ausdruck

„Die Kunst fängt erst da an, wo die Anschauung aufhört. Nicht durch eine besondere anschauliche Begabung zeichnet sich der Künstler aus, nicht dadurch, daß er mehr oder intensiver zu sehen vermöchte, oder in seinen Augen eine besondere Gabe des Wählens, der Zusammenfassung, der Umgestaltung, des Idealisierens, des Verklärens besäße, so daß er in seinen Leistungen doch nur Errungenschaften seines Sehens offenbare. Er unterscheidet sich vielmehr dadurch, daß ihn die eigentümliche Begabung seiner Natur in den Stand setzt, von der anschaulichen Wahrnehmung unmittelbar zum anschaulichen Ausdruck überzugehen; seine Beziehung zur Natur ist keine Anschauungsbeziehung sondern eine Ausdrucksbeziehung“. „Wer sich nur sehend verhält, der mag wohl meinen, die sichtbare Welt als ein ungeheures Ganzes voller Reichtum und Mannigfaltigkeit zu besitzen; die Mühelosigkeit, mit der ihm die unerschöpfliche Menge der Gesichtseindrücke zu teil wird, die Schnelligkeit, mit der sich die Vorstellungen in seinem Innern ablösen und in ununterbrochenem Wechsel, in nie abnehmender Fülle durch sein Bewußtsein ziehen, dies alles gibt ihm die Gewißheit, inmitten einer großen sichtbaren Welt zu stehen, die ihn umgibt, auch wenn er sie sich nicht als ein Ganzes in einem und demselben Augenblick vergegenwärtigen kann, deren er gewiß ist, auch wenn er vielleicht in seinem ganzen Leben nur eines kleinen Teiles derselben ansichtig wird. Diese große, reiche, unermeßliche Welt der sichtbaren Erscheinungen versinkt in dem Augenblick, wo die künstlerische Kraft sich ihrer ernsthaft zu bemächtigen sucht. Schon der erste Versuch, aus dem dämmernden Zustand des sich der Sichtbarkeit im allgemeinen Bewußtwerdens herauszutreten und zu einer Deutlichkeit des Sehens zu gelangen, zieht den Umkreis des zu Sehenden zusammen. Die künstlerische Tätigkeit kann

[1]) Conrad Fiedler: „Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“, Leipzig 1887; vgl. auch desselben Verfassers Schriften über die Kunst, herausgegeben von H. Marbach, Leipzig 1896.

sich nur darstellen als eine Fortsetzung jener Konzentration des Bewußtseins, welche der erste notwendige Schritt war, um auf den Weg zu gelangen, der aus der Breite sinnlicher Auffassung, die immer mit Undeutlichkeit verbunden ist, zu der Deutlichkeit führt, die nur in der Enge erreicht werden kann." „Der geistige und der körperliche Vorgang sind hier ganz eins: sie sind der Ausdruck." „Gerade weil die künstlerische Tätigkeit eine geistige ist, darum muß sie in ganz bestimmten, erfaßlichen, sinnlich darstellbaren Formen bestehen." Das künstlerische Bewußtsein hat seinen besonderen Charakter. Es steht zum wissenschaftlichen Bewußtsein in keinem Verhältnis der Unterordnung. Der Künstler steht neben dem wissenschaftlichen Forscher: in beiden lebt das Bedürfnis, sich die Welt anzueignen, aus dem natürlichen, aufnehmenden Zustand herauszutreten; und in die Regionen, in die die Wissenschaft nicht gelangen kann, zu welchen die Formen des Denkens nicht führen können, gelangt die Kunst. Die Kunst ahmt nicht die Natur nach; denn was ist die Natur anders als jene unendliche und mannigfache, verworrene Menge von Wahrnehmungen und Vorstellungen, die wir oben angedeutet? Allerdings muß man auch sagen, daß sie einfach die Natur nachahmt, wenn man darunter verstehen will, daß die Kunst keineswegs verhalten ist, eine bestimmte Bedeutung oder Erregung zu geben, Gefühlswerte und Bedeutungswerte hervorzubringen, das heißt sie bringt allerdings sowohl die einen als die anderen Werte hervor, aber in ganz eigener Art. Diese ihre Werte sind nichts anderes als die wahre Sichtbarkeit. — Wir haben hier dieselbe gesunde Auffassung, dieselbe scharfsichtige Erkenntnis des Wesens der Kunst, die wir bei Hanslick gefunden und in viel philosophischerer Weise auseinandergesetzt. — Der Richtung Fiedlers schließt sich in gewissem Sinne der Bildhauer Adolf Hildebrandt an, der den Tätigkeitscharakter der Kunst als einen architektonischen und nicht imitatorischen Charakter mit besonderer Rücksicht auf die Bildhauerei hervorgehoben hat.[1])

Die engen Grenzen dieser Theorien

Das, was Fiedler und den anderen Schriftstellern gleicher Tendenz fehlt, ist die Erkenntnis, daß der ästhetische Vorgang kein Ausnahmszustand ausnahmsweise begabter Menschen, sondern ein allgemeiner unaufhörlicher Vorgang des Menschengeistes ist, der alles, was er tatsächlich

[1]) Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 2. Aufl. 1898. 4. Aufl. Straßburg 1903.

von der Welt besitzt, in Vorstellungen besitzt — und Vorstellungen sind Ausdrücke — der soweit erkennt als er hervorbringt.[1]) Die Sprache ist kein Vergleichsobjekt für die Kunst, noch die Kunst für die Sprache; denn einen Vergleich kann man nur zwischen Dingen anstellen, die zum mindesten von einer Seite verschieden sind, aber Sprache und Kunst sind identisch.

H. Bergson

Die gleichen Einwendungen kann man gegen den französischen Philosophen Bergson erheben, der in seinem Buch über das „Lachen"[2]) eine Kunsttheorie gibt, die zum großen Teil der Fiedlers ähnlich, aber gleichfalls darin verfehlt ist, daß sie die künstlerische Funktion als etwas von der gewöhnlichen Sprache Verschiedenes und als Ausnahme auffaßt. Im gewöhnlichen Leben, bemerkt er, entgeht uns die Individualität der Dinge: wir sehen nur so viel von ihnen, als nötig ist, um uns ihrer für unsere praktischen Bedürfnisse zu bedienen. Der Einfluß der Sprache trägt zu dieser Vereinfachung noch bei; die Nomina, auch die Eigennamen, sind lauter Gattungsbegriffe und Abstraktionen. Aber von Zeit zu Zeit, gleichsam aus Versehen, erweckt die Natur Seelen, die vom Leben mehr gelöst sind und abseits von ihm stehen, die Seelen der Künstler, die den verborgenen Reichtum unter den blassen Zeichen der Etiketten des täglichen Lebens entdecken und offenbaren; die uns möglich machen, etwas von dem zu sehen, was sie selbst sehen, und zu diesem Zweck Farben, Formen, rhythmische Wortverbindungen und noch intimere Atem- und Lebensrhythmen des Menschen verwenden, die musikalischen Töne.

Versuche einer Rückkehr zu Baumgarten — C. Hermann

Um den Begriff der Kunst auf die ganze intuitive Erkenntnis im richtigen Sinn auszudehnen, wäre bei dem Zusammenbruch der idealistischen Metaphysik eine gesunde Rückkehr zu Baumgarten ganz nützlich gewesen: ein Wiederaufleben und eine Verbesserung Baumgartens auf Grund der nach seiner Zeit gemachten Entdeckungen, insbesondere der Entdeckungen der Romantiker und der Psychologen. Aber Conrad Hermann, der im Jahre 1876 die Rückkehr zu Baumgarten predigte,[3]) erwies einer

[1]) S. theoretischer Teil, S. 8—15.

[2]) H. Bergson, Le rire, essai sur la signification du comique, Paris 1901, S. 158—161.

[3]) Conrad Hermann, Die Ästhetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System, Leipzig 1876.

guten Sache einen schlechten Dienst. Nach seiner Ansicht sind Ästhetik und Logik normative Wissenschaften; aber in der Logik gibt es nicht wie in der Ästhetik „eine bestimmte Kategorie äußerer Objekte, die ausschließlich und in spezifischer Weise der Fähigkeit des Denkens entsprechen," und „die Werke und Resultate des wissenschaftlichen Denkens sind nicht so äußerlich und sinnlich anschaulich, wie jene der künstlerischen Erfindung". Sowohl die Logik wie die Ästhetik hängen nicht vom empirischen Denken und Fühlen der Seele ab, sondern gehören zum Reinen und Absoluten. Die Kunst gibt etwas, was zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen in der Mitte steht. Das Schöne drückt die spezifische Vollkommenheit, den eigentümlichen, sozusagen den „sein sollenden" Charakter der Dinge aus. Die Form ist die „äußere sinnliche Begrenzung oder die Erscheinungsweise eines Dinges, im Gegensatz zu seinem eigentlichen Kern, zu seinem wesentlichen und substantiellen Inhalt". Form und Inhalt sind beide ästhetisch. Das ästhetische Interesse trifft die Totalität des schönen Gegenstandes. Die künstlerische Tätigkeit hat kein spezielles Organ, wie der Gedanke es in der Rede hat. Andererseits muß der Ästhetiker gleich dem Lexikographen ein Wörterbuch von Tönen und Farben und von den Bedeutungen, deren sie fähig sind, anlegen.[1]) Hermann stellt, wie man sieht, die wiedersprechendsten Sätze zusammen. Er nimmt sogar das ästhetische Gesetz des „goldenen Schnitts" an und wendet es auf die Tragödie an: der größere Teil der Linie ist der tragische Held, das Leid, das ihn trifft (die ganze Linie), gleicht der Größe seiner Schuld, soweit er aus dem gemeinen Maß (dem kleineren Teil der Linie) herausgetreten ist.[2]) Man möchte es für einen Witz halten! Ohne direkte Anknüpfung an Baumgarten wurde eine Reform der Ästhetik, und zwar dahin, daß sie als „Wissenschaft der intuitiven Erkenntnis" zu betrachten wäre, in einem schmalen Büchlein eines gewissen Willi Nef (1898)[3]) in Vorschlag gebracht, der jedoch an seiner intuitiven Erkenntnis auch die Tiere teilhaben läßt und in ihr eine formale Seite, die Anschauung, und eine materielle Seite oder einen Inhalt, die Erkenntnis, unterscheidet, und als zur intuitiven Erkenntnis gehörig auch den gewöhnlichen Verkehr der Menschen untereinander, die Spiele und die Kunst, betrachtet.

---

[1]) Ebenda an verschiedenen Stellen.

[2]) Ebenda § 56.

[3]) Willi Nef, Die Ästhetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis, Leipzig 1898.

Der Eklektizismus — B. Bosanquet

Inhalt und Form im Ausdruck irgendwie zu versöhnen, hat sich der englische Historiker der Ästhetik, Bosanquet bemüht (1892). Er macht zur Grundlage seiner Geschichte folgende Definition: „Das Schöne ist das, was einen charakteristischen oder individuellen Ausdruck für die sinnliche Wahrnehmung oder für die Einbildungskraft hat, jedoch den für das gleiche Mittel geltenden Bedingungen der allgemeinen oder abstrakten Ausdrucksfähigkeit unterliegt". „Die Qual der wahren Ästhetik", bemerkt er an einer anderen Stelle, „ist, zu zeigen, wie die Kombination dekorativer Formen in den charakteristischen Darstellungen zum Zwecke einer Verstärkung des wesentlichen Charakters, der ihnen von Anfang an immanent war, sie einer zentralen Bedeutung unterwirft, der sich zu ihrer komplizierten Kombination so wie ihre abstrakte Bedeutung zu jeder einzelnen von ihnen verhält." [1]) Aber eine solche Formulierung des Problems, die durch den Widerspruch der beiden Schulen der deutschen Ästhetik, der formalistischen und der den Inhalt betonenden veranlaßt ward, macht es unserer Ansicht nach unlösbar.

Die Aesthetik des Ausdrucks — Der gegenwärtige Stand

In Italien bildete De Sanctis keine Schule der Ästhetik. Seine Ansichten wurden alsbald mißverstanden und verdünnt von denen, die vorgaben ihn zu verbessern, indem sie zu den banalen Definitionen der Kunst zurückkehrten, nach denen sie ein wenig in Inhalt und ein wenig in der Form liegen sollte. Erst im letzten Jahrzehnt hat eine fruchtbare Forschung nach dem Wesen der Kunst wieder eingesetzt, die ihren Ausgang von der Forschung nach dem Wesen der Geschichte [2]) und von der Veröffentlichung der nachgelassenen Schriften De Sanctis' nahm. [3]) Die gleiche Lehre vom Wesen der Geschichte und die Erforschung ihres von dem der Wissenschaft grundverschiedenen Charakters ist auch in Deutschland wieder aufgenommen

---

[1]) A History of Aesthetics, S. 4—6, 372, 391, 447, 458, 466.

[2]) B. Croce, La storia ridotta sotto il concetto generale dell' Arte, 1893 (2. Auflage unter dem Titel „Il concetto della Storia nelle sue relazioni col concetto dell' Arte"), Rom 1896; P. R. Trojano, La storia come scienza sociale, Band I, Neapel 1897; Giov. Gentile, Il concetto della Storia (Studi storici ed. Crivellucci, 1889). S. a. F. de Sarlo, Il problema estetico (Saggi di filosofia), Turin 1897, und I dati dell' esperienza psichica, Florenz 1903, im Schlußkapitel.

[3]) La letteratura Ital. nel sec. XIX, besorgt von B. Croce, Neapel 1896, und Scritti varii ed. Croce, ebenda 1898, 2 Bände.

worden, ohne jedoch in klare Verbindung mit dem ästhetischen Problem gebracht worden zu sein.[1]) All diese Arbeiten und Erörterungen und das Wiedererwachen einer von wahrer Philosophie erfüllten Linguistik durch das Werk Pauls bilden unseres Erachtens eine irdische Basis, die der wissenschaftlichen Entwickelung der Ästhetik viel günstiger ist als die Himmel des metaphysischen Mystizismus und die Ställe des Positivismus und des Sensualismus.

---

[1]) H. Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Freiburg i. B. 1896—1902.

Exkurse

Wir sind nun beim Ende unserer Geschichte angelangt. Und nachdem wir alle die Arbeiten und Zweifel der Reihe nach betrachtet, durch welche man zur Entdeckung des ästhetischen Begriffes gelangte, alle die Wechselfälle von Vergessenheit und Wiederaufleben und wiederholter, erneuerter Entdeckung, die er durchmachen mußte, die mannigfachen Schwankungen und Fehler in seiner genauen Bestimmung, das triumphierende Auferstehen und Eindringen uralter Irrtümer, die bereits überwunden schienen — nach alledem können wir wohl, ohne eine allzu gewagte Behauptung aufzustellen, den Schluß ziehen, daß von einer *wissenschaftlichen* Ästhetik auch in den beiden letzten Jahrhunderten, in denen diese Forschungen eine so viel stärkere Intensität annahmen, nur sehr wenig zu finden ist. Einige wenige geniale Köpfe haben das Rechte getroffen und es mit Energie, mit Konsequenz und mit vollem Bewußtsein verteidigt. Sicherlich ließen sich auch andere wichtige Aufstellungen, die ebenso nach dem rechten Punkte zielen, in Menge bei den nicht philosophischen Schriftstellern, bei Kunstkritikern und Künstlern, in der öffentlichen Meinung, ja selbst in Sprichwörtern entdecken und zusammenstellen; und aus ihnen würde sich ergeben, daß jene wenigen Denker nicht isoliert, sondern vielmehr in zahlreicher Umgebung und in vollkommener Übereinstimmung mit dem Volkswillen, mit dem allgemeinen gesunden Verstande vorgingen. Aber wenn es, wie Schiller sagte, der Rhythmus der Philosophie ist, sich von der allgemeinen Meinung zu entfernen, um mit besseren Kräften zu ihr zurückzukehren, so ist es klar, daß auch die Entfernung notwendig ist und daß ja im Sichentfernen gerade der Prozeß der Wissenschaft, das heißt also die Wissenschaft überhaupt, besteht. Beim Durchlaufen dieses mühsamen Prozesses traten in der Ästhetik jene schweren Irrtümer auf, die gleichzeitig Abirrungen von der Wahrheit und Versuche, sich zu ihr zu erheben,

waren: so der Hedonismus der Sophisten und Rhetoren des Altertums, der Sensualisten des achtzehnten und der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts; der moralistische Hedonismus des Aristophanes, der Stoiker, der römischen Eklektiker, der Schriftsteller des Mittelalters und der Traktatverfasser der Renaissance; so der asketische und konsequente Hedonismus Platos und der Kirchenväter, sowie manch eines mittelalterlichen oder manches allermodernsten Rigoristen; so endlich der ästhetische Mystizismus, der zum erstenmale mit Plotinus auf den Schauplatz trat und von Zeit zu Zeit wieder auferstand, bis er seine letzten und größten Triumphe in der klassischen Periode der deutschen Philosophie feierte. Mitten durch diese mannigfach irrenden und verfehlten Richtungen, die das Feld des Denkens allenthalben durchfurchen, zieht sich wie ein dünnes, goldenes Bächlein jene, die aus dem scharfsinnigen Empirismus des Aristoteles entsprungen, von der machtvollen Erkenntnis Vicos und im neunzehnten Jahrhundert durch die Analyse Schleiermachers, Humboldts, De Sanctis' und anderer, die mit schwächeren Stimmen einfielen, fortgeführt wurde. Diese Reihe von Denkern genügt, um uns erkennen zu lassen, daß die ästhetische Wissenschaft nicht mehr zu suchen, sondern bereits entdeckt ist; — daß ihrer aber so wenige sind, daß sie so oft falsch bewertet, ignoriert und bekämpft wurden, das läßt uns auch erkennen, daß sie noch in ihren Anfängen steht.

Geschichte der Wissenschaft und Geschichte der wissenschaftlichen Kritik der einzelnen Irrtümer

Denn die Geburt einer Wissenschaft gleicht der Geburt eines lebenden Wesens, und ihre weitere Entwickelung besteht wie jedes Leben in einem Ringen gegen die Schwierigkeiten und die Irrtümer allgemeiner und besonderer Natur, die ihr von allen Seiten auflauern. Die Formen der Irrtümer sind die denkbar verschiedensten, und sie vermengen sich untereinander und mit der Wahrheit in den allerverschiedensten Kombinationen und, wenn einer ausgerottet ist, so springt ein anderer empor und selbst die bereits ausgerotteten erstehen von Zeit zu Zeit zu neuem Leben. Daher die nie endende Notwendigkeit der wissenschaftlichen Kritik und die Unmöglichkeit, daß eine Wissenschaft sich je zur Ruhe setzen könnte, als etwas Vollendetes und Abgeschlossenes, das keiner weiteren Erörterungen bedarf. Was die allgemeinen Irrtümer, die Verleugnungen des Begriffs der Kunst selbst betrifft, so haben wir sie im Verlaufe unserer Geschichte der Reihe nach erwähnt. Man konnte aus ihr auch ersehen, daß die positive

Feststellung des Wahren durchaus nicht immer von einer umfassenden Erkenntnis des feindlichen Gebietes begleitet war. Wenn wir nun zu den einzelnen Irrtümern übergehen und die Hybridengemengsel lösen und die imaginären Gestalten zerstören, in die sie sich kleiden, so ergibt sich klar, daß sie sich sämtlich auf drei Grundfehler zurückführen lassen, denen entsprechend wir sie im theoretischen Teile unserer Arbeit kritisiert und abgetan haben. Sie können Fehler sein: erstens gegen die charakteristische Qualität des ästhetischen Vorganges, zweitens gegen seine spezifische und drittens gegen seine generische Qualität. Sie können den drei charakteristischen Qualitäten der Anschauung (der Intuition), der theoretischen Betrachtung und der geistigen Tätigkeit widersprechen, die den ästhetischen Vorgang bilden. Von diesen mannigfachen Irrtümern wollen wir die Geschichte jener skizzieren, denen eine größere Bedeutung zukam oder die noch fortdauern. Wenn wir alle in Betracht ziehen wollten, würde unsere Arbeit ins Unendliche führen. Im folgenden werden wir weniger eine Geschichte als einen geschichtlichen Essay geben, der indes genugsam zeigen wird, daß auch in der Kritik der einzelnen Irrtümer die ästhetische Wissenschaft noch in ihren ersten Anfängen steht. Denn wenn auch einige dieser Irrtümer im Abnehmen, ja manche schon fast vergessen sind, so kann man doch nicht sagen, daß sie eines gesetzlichen Todes gestorben sind oder sterben werden, nämlich durch eine wissenschaftlich geführte Kritik. Eine Sache vergessen oder sie instinktiv von sich weisen, heißt nicht sie wissenschaftlich widerlegen.

1

Die Rhetorik oder die Theorie der verschönerten Form

Wenn wir nun die Bedeutung zu unserem Einteilungsgrunde machen, so müssen wir die erste Stelle unbedingt der Theorie der Rhetorik oder der Lehre von der verschönerten Form einräumen.

Die Rhetorik im antiken Sinn

Es wird aber gut sein vor allem zu bemerken, daß, was man in modernen Zeiten Rhetorik genannt hat, das heißt die Lehre von der verschönerten Form, etwas mehr und viel weniger enthält als das, was die Alten unter dem gleichen Namen verstanden. Die Rhetorik ist im modernen Sinne vornehmlich eine Theorie des Redestiles gewesen; in der antiken

Rhetorik bildete diese (λέξις, φράσις, elocutio) nur einen Abschnitt, sie bestand vielmehr in ihrer Gesamtheit in einem Handbuch oder Lehrbuch für die Advokaten und die Politiker im besonderen; sie behandelte zunächst zwei, später drei Abteilungen, die richterliche, die beratende und die beweisführende Beredsamkeit; sie bot denen, die bestimmte Wirkungen vermittels des Wortes erzielen wollten, gewisse Ratschläge und lieferte ihnen Muster zum Befolgen. Die Definition, welche die ersten sizilianischen Rhetoren, die Schüler des Empedokles, wie Korax, Tisias, Gorgias, die Erfinder der Wissenschaft gaben, wird immer die genaueste bleiben: Die Rhetorik ist die Bewirkerin der Überredung (πειθοῦς δημιουργός), es handelt sich in ihr darum, die Art und Weise anzugeben, durch welche man vermittels des Wortes andere zu einem bestimmten Glauben bewegen, in einen bestimmten Seelenzustand versetzen könne. Daher die Lehrsätze, daß man den schwachen Teil stärker machen müsse (τὸ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), daß man je nach der Notwendigkeit verstärken oder abschwächen müsse (eloquentia in augendo minuendoque consistit), die Meinung des Gorgias, daß man die Sache ins Lächerliche ziehen müsse, wenn der Gegner sie ernst nimmt, und ernst nehmen, wenn er sie ins Lächerliche zieht,[1]) und ähnliche Lehren und Bemerkungen, die berühmt geworden sind.

Kritiker vom moralischen Gesichtspunkt

Wer darnach handelt, ist nicht nur ein ästhetischer Mensch, der das, was er zu sagen hat, schön sagt: er ist auch ein praktischer Mensch, der auf ein praktisches Ziel ausgeht. Als solcher kann er sich der sittlichen Verantwortlichkeit für das, was er tut, nicht entziehen: und das ist der Punkt, in dem die platonische Polemik gegen die Rhetorik, das heißt gegen die schönredenden, politischen Schwindler und gegen die gewissenlosen Advokaten und Juristen, einsetzte. Und Plato hatte nicht unrecht, die Rhetorik in diesem Sinne, sobald sie ohne Rücksicht auf das rechte Ziel auftrat, als eine tadelnswerte und verächtliche Kunst zu brandmarken, die nur dazu diene, den Leidenschaften zu schmeicheln, eine Küche, die den Magen verderbe, ein Schönheitsmittel, das das Gesicht zerstöre. Aber auch wenn die Theorie der Rhetorik sich hätte mit der Ethik vereinen lassen, wenn sie eine wahrhafte „Führerin der Seele" (ψυχαγωγία τις διὰ τῶν λόγων) geworden wäre, wenn die Kritik Platos sich bloß auf ihren Mißbrauch bezogen hätte, — und wie Aristoteles bemerkte, kann man

---

[1]) Für den Ausspruch des Gorgias: Aristoteles, Rhetorik III, c. 18.

mit allem Mißbrauch treiben, nur nicht mit der Tugend, — wenn die Rhetorik einer Reinigung wäre unterzogen worden und der Redner, wie Cicero wollte, non ex rhetorum officinis sed ex academiae spatiis[1]) hervorgegangen und nach dem Gebote Quintilians ein vir bonus dicendi peritus[2]) geworden wäre; so wäre es doch immer wahr geblieben, daß sie eine regelrechte Wissenschaft nicht hätte bilden können, da sie aus einem Konglomerate von Erkenntnissen disparater Natur gebildet war. Da gab es Analysen der Affekte und der Leidenschaften, zusammengefaßte Lehren über die politischen und juristischen Einrichtungen, die Theorien des abgekürzten Syllogismus oder Enthymema, der Beweise für die Wahrscheinlichkeit, der pädagogischen und populären Darstellung, des literarischen Stiles, der Deklamation und der Mimik, der Mnemnonik usw.

Ihr wechselndes Schicksal im Mittelalter und in der Renaissance

Dieser mannigfache Inhalt, der die antike Rhetorik bildete und der seine höchste Blüte mit Hermagoras von Temnos im zweiten Jahrhundert v. Chr. erreichte, wurde immer magerer und dünner im Verfall der antiken Welt und mit der allmählichen Veränderung der politischen Zustände. Wir können hier nicht alle ihre wechselnden Schicksale im Mittelalter verfolgen, noch den teilweisen Ersatz, den sie in den Formularien, in den artes dictandi und später in den Abhandlungen über die Predigerkunst erhielt, noch all die Bemerkungen von Schriftstellern, wie Patrizio, Tassoni, über die Gründe, aus denen sie ihrer Zeit entfremdet wäre, mitteilen.[3]) Es ist eine Geschichte, die erzählt zu werden verdient, aber hier ist nicht der Platz dazu. Während die tatsächlichen Bedingungen dieses Gemengsel von Erkenntnissen von allen Seiten zersetzten, machten sich Luis Vives, Peter Ramus und Patrizio selbst daran, es vom Standpunkt der wissenschaftlichen Systematik anzugreifen.

Die Kritiken des Vives, Ramus und Patrizio

Vives wies lebhaft auf die Verworrenheit der alten Lehrbücher und ihrer Verfasser, die „alles“ umfassen wollten, hin und suchte die wahre und eigentliche Rhetorik auf die bloße Lehre vom rednerischen Stil zu begrenzen; er kritisierte auch die Verwirrung zwischen Redekunst und

[1]) Cicero, Orat. ad Brutum, Einleitung.

[2]) Quintilian, Inst. orat. XII, 1.

[3]) Franc. Patrizio, Della rhetorica, zehn Dialoge, Venedig 1892, Dialog VII; Tassoni, Pensieri diversi X, c. 15.

Moral und die dem Redner aufgedrungene Pflicht, ein vir bonus zu sein; von den fünf Teilen der antiken Rhetorik verwarf er vier als nicht zu ihr gehörig, nämlich das Gedächtnis, das für alle Künste gleich notwendig sei, die Erfindung, die die Materie jeder Kunst im besonderen bilde, den Vortrag, der einen integrierenden Bestandteil bilde, und die Disposition, die zur Erfindung gehöre; und er behält nichts zurück als die elocutio, die Redekunst an sich, die sich nicht mit dem quid dicendum, sondern mit dem quem ad modum beschäftigt und die er dann nicht bloß auf die drei üblichen Arten, sondern auch auf die Geschichte, die Apologie, den Briefstil, die Novelle, die Poesie ausdehnte.[1]) Von solcher Ausdehnung findet sich im Altertum kaum hie und da eine Andeutung bei irgend einem Rhetor, der schüchtern in die Rhetorik etwa eben auch das γένος ἱστορικόν und das ἐπιστολικόν einschloß oder unter lebhafter Opposition die „unendlichen Fragen", das heißt die lediglich theoretischen Fragen, die keinen Bezug auf praktische Fälle hatten, wie etwa das wissenschaftliche oder philosophische Genre;[2]) andere urteilten mit Cicero,[3]) daß, wenn die Kunst der schwierigeren Sache, nämlich der Gerichtsberedsamkeit, einmal gegeben wäre, der Rest ein Spiel sei („ludus est homini non hebeti . . ."). — Ramus und sein Schüler Omer Talon warfen dem Aristoteles, Cicero und Quintilian vor, daß sie Dialektik und Rhetorik verwechselt, und sie wiesen der ersteren „die Erfindung und Disposition" zu, und ließen gleich Vives der Rhetorik im richtigen Sinne lediglich die Kunst der Rede.[4]) — Patrizio hingegen sprach der Rhetorik wie der Dialektik den wissenschaftlichen Charakter überhaupt ab und erkannte sie als bloße Fähigkeiten an, die keine bestimmte Materie (daher auch nicht die üblichen drei Gattungen) hätten und sich dadurch voneinander unterschieden, daß die Dialektik im Gespräch auftritt und das Notwendige sucht, während die Rhetorik in ausgedehnter Rede in Erscheinung tritt und vom Glaublichen zu überzeugen sucht. Übrigens bemerkte auch Patrizio, daß alle Historiker, Dichter und Philosophen sich „des zusammenhängenden Redens" bedienten und daß es daher nicht dem Redner eigentümlich sei, und dergestalt kam er zur gleichen Folgerung wie Vives, nämlich die Theorie der Redekunst an sich aus der Rhetorik zu isolieren.[5])

[1]) De causis corruptarum artium 1531, IV. Buch, de ratione dicendi 1543.

[2]) Cicero, De orat. I, c. 10—11; Quintilian, Inst. orat. III, 5.

[3]) De orat. II, c. 16—17.

[4]) Ramus, Inst. dialect., 1543, Scholae in artes liberales 1555 etc.; Talaeus, Inst. orator, 1545.

[5]) Della rhetorica, 10. Dialog, und an anderen Stellen.

Ihre Ueberbleibsel in moderner Zeit

Trotzdem blieben die rhetorischen Lehren größtenteils in den Schulen bestehen. Um Patrizio kümmerte sich niemand; und wenn Ramus und Vives einige Anhänger fanden, wie Francisco Sanchez und Keckermann, so erregten sie doch in der Regel nur die Entrüstung der Anhänger der Tradition. Selbst die Philosophen erkannten sie an; Campanella definierte die Rhetorik in seiner rationalen Philosophie als „quoddamodo Magiae portiuncula, quae affectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quaecumque vult sequenda vel fugienda“.[1]) Baumgarten entnahm ihr die Einteilung seiner Ästhetik in Heuristik, Methodologik und Semiotik (inventio, dispositio, elocutio), die als solche auch in das Werk Meiers überging. Dieser letztere schrieb unter soviel anderem auch ein Büchlein über die „theoretische Lehre von den Gemütsbewegungen überhaupt“,[2]) das er als psychologische Einleitung zur Lehre der Ästhetik betrachtet. Andererseits bemerkte Immanuel Kant in der Kritik der Urteilskraft, daß die Beredsamkeit als ars oratoria, das heißt als die Kunst durch den schönen Schein zu überreden, als eine Form der Dialektik, von der „Wohlredenheit zu unterscheiden sei und daß die ars oratoria als die Kunst, sich der Schwäche der Menschen für seine eigenen Ziele zu bedienen“, gar keiner Achtung würdig sei.[3]) Aber in den Schulen hielt sie in zahlreichen Kompilationen aus, unter denen das Bändchen des Paters Dominicus de Colonia (eines französischen Jesuiten, der zu Ende des siebzehnten und anfangs des achtzehnten Jahrhunderts lebte) berühmt ist und noch vor wenigen Jahrzehnten in Verwendung stand. Auch heute noch finden wir in den literarischen Lehrbüchern die Überbleibsel der antiken Rhetorik, insbesondere in den Kapiteln über die Redekunst, und immer noch, wenn auch selten, werden Handbücher der gerichtlichen oder kirchlichen Beredsamkeit verfaßt, gleich denen von Ortloff und Whateley.[4]) Man kann jedoch im allgemeinen sagen, daß die Rhetorik im antiken Sinne aus der Systematik der Wissenschaft tatsächlich verschwunden ist. Kein Philosoph würde ihr heute, wie Campanella, einen Abschnitt der rationalen Philosophie zuweisen.

---

[1]) Ration. Philos. pars III videlicet Rhetoricorum liber unus iuxta propria dogmata (Paris 1636), cap. III.

[2]) Halle 1744.

[3]) Kritik der Urteilskraft, § 53 e, Anm.

[4]) H. T. Ortloff, Die gerichtliche Redekunst, Neurieb 1887. R. Whateley, Elemente der Rhetorik, italienische Übersetzung, Pistoja 1889.

Die Rhetorik im modernen Sinn — Die Theorie der literarischen Form

Der entgegengesetzte Prozeß fand in der modernen Zeit statt; die Theorie des Redestiles und des Schönredens wurde zu einem Lehrsystem gebracht, aber der Keim dieses Systems war, wie gesagt, antik und fand sich in dem Abschnitt von der elocutio, und antik war auch seine Grundlage, die Unterscheidung einer doppelten Form, oder der Begriff der „verschönerten Form".

Der Begriff der Verschönerung

Dieser verfehlte Begriff der „Verschönerung", des „Schmucks" mußte in den Geistern sogleich entstehen, sobald man auf die rednerische Kraft, sei es bei den Vorträgen der Dichter,[1]) sei es durch die Erfahrungen von der Wirksamkeit des Wortes in den öffentlichen Versammlungen, überhaupt aufmerksam wurde. Es mußte den Anschein erwecken, als ob das Gutreden sich vom Schlechtreden unterschiede oder das Reden, das besser gefiel, von dem, das weniger gefiel, oder das feierliche Reden vom alltäglichen, und zwar schien dieser Unterschied in einem „Mehr" zu liegen, das das rednerische Talent zum gewöhnlichen Kanevas hinzufügte. Gleichsam eine analoge Richtung wurde ganz von selbst in der Rhetorik des Sanskrit gefunden, und so zeigt sich auch, ohne daß es notwendig würde, an die Griechen anzuknüpfen, daß die Theorie des Schmucks, der Verschönerung, sich stets als die natürlichste naiven Gemütern darbietet, die zum erstenmale daran gehen, über dieses schwierige Thema nachzudenken, dessen Gefahren sie nicht ahnen. Neben der „nackten" Form (ψιλή), der lediglich grammatikalischen Form, gibt es demnach noch eine andere, der ein „Mehr" zukommt, und dieses Mehr ist der Schmuck, der κόσμος, „Ornatum est", wir wollen für alle nur Quintilian zitieren, „quod perspicuo ac probabili plus est."[2])

Der Charakter des Zusatzes und der Äußerlichkeit des Schmucks wurde bestätigt in der Analyse, die Aristoteles, der Philosoph der Rhetorik, der Königin aller schmückenden Wendungen, der Metapher, hatte zu Teil werden lassen. Wenn diese einen lebhaften Genuß gewährt, so ist es deshalb, weil sie durch die Aneinanderreihung verschiedener Ausdrücke und durch das Aufdecken der Beziehungen von Arten und Gattungen „Lehre

---

[1]) Aristot. Rhet. III. 1.

[2]) Quintilian, Inst. orat. VIII. c. 3.

und Erkenntnis auf dem Wege der Gattung“ hervorruft (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους); und nichts ist dem Menschen süßer, als mit Leichtigkeit zu lernen.[1]) Die Metapher würde also nach Aristoteles zur Haupterkenntnis ein Funkenspiel geringer, nebensächlicher Erkenntnisse hinzufügen, die gleichsam zur Zerstreuung und zum Ergötzen des Geistes diene.

Gattungen des Schmucks

Man pflegte den Schmuck in vielfache Abteilungen und Unterabteilungen zu klassifizieren. Aristoteles (und schon vor ihm mit geringen Unterschieden Isokrates) teilte die schmückenden Stilwendungen, die die nackte und klare Form variieren, in Provinzialismen, Übertragungen, Epitheta, Verlängerungen, Verstümmelungen, Wortverkürzungen und andere Erscheinungen ein, die abseits vom täglichen Gebrauch liegen, und die Tropen teilte er wieder in vier Klassen, die von der Gattung zur Art, von der Art zur Gattung, von der Art zur Art, und die proportionale Übertragung; zu diesen fügte er noch Rhythmus und Harmonie hinzu.[2]). Nach Aristoteles beschäftigten sich mit dem Redestil vornehmlich Theophrast und Demetrios von Phaleron. Die ständige Klassifikation wurde eine Zweiteilung in Tropen und in Schemata oder Figuren; die letzteren wurden wieder in Wortfiguren (σχήματα τῆς λέξεως) und Gedankenfiguren (τῆς διανοίας) eingeteilt; und die Wortfiguren in grammatikalische und rhetorische, die Gedankenfiguren in pathetische und ethische. Von den Übertragungen zählte man, um wenig zu sagen, vierzehn Formen: die Metapher, die Synekdoche, die Metonymie, die Antonomasie, die Onomatopöie, die Katakresis, die Metalepsis, das Epitheton, die Allegorie, Enigma, Ironie, Paraphrasis, Hyperbaton und Hyperbel, und jede hatte wieder ihre Unterabteilungen und jeder stand der entgegengesetzte Fehler gegenüber. Der Wortfiguren zählte man bis zu zwanzig (Wiederholung, Anapher, Antistrophe, Klimax, Asyndeton, Assonanz usw., und der Gedankenfiguren ebensoviele (Frage, Prosopopöe, Ethopopöe, Hypotyposis, Rührung, Verstellung, Ausruf, Apostrophe, Verschweigung usw.). Wenn alle diese Einteilungen jemals einen gewissen empirischen Wert hatten als Hilfsmittel für das Gedächtnis, um gewisse Arten literarischer Formen festzuhalten, wissenschaftlich waren sie jedenfalls die reinen Narrenspossen. Man findet denn auch, daß manche

---

[1]) Rhet. III. c. 10.

[2]) Poet. 19—22; vergl. Rhet. III. cc. 2, 10.

Klassen, Gattungen des Redeschmuckes bald unter die Tropen versetzt werden und bald unter die Figuren, und hier wieder einmal unter die Wortfiguren und das nächste Mal unter die Gedankenfiguren, ohne daß sich hierfür jemals ein anderer Grund finden ließe, als die Laune des Rhetors, der sie eben so einteilt. Wir wissen, daß eine der Bedeutungen, die den rednerischen Kategorien zugeschrieben wurden, die ist, daß sie den Unterschied einer Form in bezug auf eine andere angeben sollen, die man willkürlich für typisch, für das wissenschaftlich richtige eigentliche Wort erklärt.[1]) Das wollen denn auch Definitionen sagen, wie die der Metapher, die Quintilian gibt „verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio“ und die Definition der Figur von demselben Autor „conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione.“

Der Begriff des Geziemenden

Gegen die Theorie des Schmucks oder der doppelten Form erhob sich, soviel wir wissen, im Altertum keinerlei Auflehnung. Man hörte es zwar hie und da verkünden: „Ipsae res verba rapiunt“. „Pectus est, quod disertos facit, et vis mentis“; „Rem tene, verba sequentur“; „Curam verborum rerum volo esse solicitudinem“; „Nulla est verborum nisi rei cohaerentium virtus“; und ähnliche Aussprüche, die von den Lippen Ciceros, Quintilians, Senecas und anderer ertönen. Aber solche Sätze hatten nicht den prägnanten Sinn, den wir Modernen ihnen zu geben versucht sein könnten; sie wiedersprachen allerdings der Theorie des Schmucks; aber es war ein Widerspruch, dessen man sich gar nicht bewußt war und der daher wirkungslos blieb; es waren aufblitzende Funken des gesunden Menschenverstandes, die den gefestigten Glauben an die unsinnige Schultheorie nicht zerstreuten. Diese war noch überdies durch entsprechende Verlegenheitsregeln, wie durch eine Art Sicherheitsventil, geschützt, durch die verhindert ward, daß der Widersinn klar und offen zutage trat. — Wenn der Schmuck ein Plus war, in welchem Maße hatte man sich seiner zu bedienen? Wenn er bestimmt war, Genuß zu geben, mußte man nicht schließen, daß man um so mehr Genuß haben müßte, je mehr man sich seiner bediente und, wenn man ihn in ganz außerordentlichem Maße verwendete, man zu ganz außerordentlichem Genuß gelangen müßte? Hier lag die Gefahr: und die Rhetoren eilten instinktiv zum

[1]) Siehe theoretischen Teil, S. 70—71.

Schutze der gefährdeten Stelle, indem sie zur Verteidigung die Waffe des „Geziemenden" (πρέπον) schwangen. Man darf vom Schmuck weder zuviel noch zuwenig Gebrauch machen, „in medio virtus", eben nicht weiter als „geziemend" (ἀλλὰ πρέπουσαν); man müsse eine „gewisse Dosis" dem Stil beimischen, sagte Aristoteles (δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις). Der Schmuck, mahnte Aristoteles auch, soll eine Würze sein, nicht eine Speise (ἥδυσμα, οὐκ ἔδεσμα).[1]) Das „Geziemende" war ein Begriff, der also nicht mit dem des „Schmucks" zusammenfiel, ein Nebenbuhler, ein Feind, der bestimmt war, ihn zu ersetzen. Wofür geziemend, für den Ausdruck? Ja, das, was für den Ausdruck geziemend ist und nicht mehr ein äußerlicher Zusatz, nicht mehr Schmuck ist, das ist der Ausdruck selbst; und dennoch vollbrachten die Rhetoren das Wunder, daß sie κόσμος und πρέπον, den Schmuck und das Geziemende einträchtig nebeneinander hielten! Auf die Bemerkung des Caecilius, daß man an derselben Stelle nicht mehr als zwei oder drei Metaphern verwenden dürfe, bemerkte der gescheitere Pseudolonginus, daß die Stelle, sie zu verwenden, dort sei, wo der Affekt (τὰ πάθη) wie ein Gießbach daherströmt und ihre Fülle notwendig (ὡς ἀναγκαῖον) mit sich trägt.[2])

Die Theorie des Schmucks im Mittelalter und in der Renaissance

Bewahrt durch Kompilationen des späten Altertums, wie die Werke des Donatus, Priscianus und den berühmten allegorischen Traktat des Marcianus Capella, sowie durch die Kompendien, die Beda, Hrabanus Maurus und andere aus diesen und noch älteren Werken zogen, erhielt sich die Lehre vom Schmuck im Mittelalter; die Rhetorik fuhr fort, zusammen mit der Grammatik und der Logik das Trivium der Schulen zu bilden. Und sie wurde noch in einem gewissen Grad durch die Tatsache begünstigt, daß die literarische Schriftsprache immer mehr eine tote Sprache wurde, ein Umstand, der nur die Meinung bestärken konnte, daß die schöne Form nichts Spontanes, sondern eine Stick- und Auflegearbeit sei. Auch in der Renaissance behielt sie ihre beherrschende Stellung, sie wurde wieder aus den besten klassischen Quellen studiert; zu Cicero traten die Institutionen des Quintilian und dann die Aristotelische Rhetorik mit der ganzen Kolonie der geringeren lateinischen und griechischen Rhetoren,

---

1) Aristot., Rhet., III. c. 2. Poet., c. 22.

2) De sublimitte (in Rhet. Graeci ed. Spengel, Band I.) § 32.

unter denen Hermogenes mit seinen berühmten „sieben Ideen“ von Giulio Camillo bevorzugt und in Mode gebracht wurde.[1])

Selbst die kühnen Kritiker des ganzen Organismus der antiken Rhetorik verschonten die Theorie vom Schmuck. Vives beklagte allerdings die „übermäßige griechische Subtilität“, die die Distinktionen vermehrt und doch kein Licht gebracht hätte,[2]) aber gegen den Schmuck wagte er keinen entschlossenen Widerspruch. Desgleichen fuhr die Schule des Ramus fort, der Rhetorik die „Verschönerung“ der Sätze zuzuschreiben. Patrizio sprach wohl seine Unzufriedenheit mit den Alten aus, die keine rechte Definition für den Schmuck gegeben; ließ aber seinerseits Schmuck und Metapher zu, ja sogar sieben Arten des „zusammenhängenden Redens“, nämlich Erzählung, Beweis, Ausdehnung, Abschwächung, die Ausschmückung mit ihrem Gegenteil, Erhebung und Erniedrigung.[3]) Bei der großen Ausdehnung und Bereicherung des Lebens und der literarischen Produktion im sechzehnten Jahrhundert könnte man leicht Aussprüche zusammenstellen, die denen ähnlich wären, die wir bereits aus dem Altertum zitiert und die die absolute Unabhängigkeit der Worte von den Dingen, die man ausdrücken will, verkünden, und ebenso heftige Ergüsse gegen die Pedanten und die pedantischen und anbefohlenen Formeln des schönen Stiles. Aber was nützt das? Die Theorie vom Schmuck lag immer am Grunde und wurde stillschweigend als indiskutierbar anerkannt. Juan de Valdès zum Beispiel sagt in seinem stilistischen Glaubensbekenntnisse: „Ich schreibe wie ich spreche, nur gebe ich acht, solche Worte zu verwenden, die wohl ausdrücken sollen, was ich sagen will, und ich sage es so einfach, als mir möglich ist, weil nach meinem Bedünken die Affektation in keiner Sprache gut ist.“ Ganz gut, aber Valdès sagt auch, daß der schöne Stil darin liege, daß man „das, was man sagen will, mit so wenig Worten als möglich sage, dergestalt, daß ... man nicht ein einziges davon wegnehmen könne, ohne entweder den Ausspruch selbst oder seine Erweiterung oder seine Eleganz zu verletzen.[4]) Da haben wir die „Erweiterung und die Eleganz“ als Dinge außerhalb des Inhalts, des eigentlichen „Ausspruchs“ betrachtet! Ein Lichtstrahl findet sich bei Montaigne, der von den mit

---

[1]) Giulio Camillo Delminio, Discorso sopra le Idee di Ermogene (Opere, Venedig 1560). Übers. des Hermogenes (Udine 1594).

[2]) De causis corruptarum artium a. a. O.

[3]) Della Rhetorica, dial. VI.

[4]) Dialogo de las lenguas (Ausg. v. Mayans y Siscor „Origenes de la lengua española“, Madrid 1873), S. 115, 119.

so vielem Schweiß ausgearbeiteten schmückenden Kategorien der Rhetoren bemerkt: „Oyez dire Metonymie, Metaphore, Allegorie et aultres tels noms de la grammaire; semble il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? Ce sont tiltres qui touchent le babil de votre chambrière.“ [1]) Also etwas ganz anderes als eine Sprache, die von der „primum se offerente ratione“ entfernt wäre!

Sie wird im 17. Jahrhundert ad absurdum geführt

Die Unhaltbarkeit der Theorie des Schmucks begann sich im Verfall der italienischen Literatur im 17. Jahrhundert fühlbar zu machen, als die literarische Produktion sich in ein leeres Spiel von überraschenden Wendungen und Floskeln wandelte, und das „Geziemende“, das beständig in der Praxis verletzt wurde, auch in der Theorie aufgegeben oder vernachlässigt wurde, indem man bemerkte, daß es eine willkürliche Schranke sei, die man dem fundamentalen Prinzip des Schmucks aufgezwungen. Die Gegner des „Concettismo“ oder „Seicentismo“ wie Matteo Pelegrini, Orsi und andere fühlten den Fehler der zeitgenössischen literarischen Produktion; sie sahen irgendwie, daß der Verfall daher kam, daß die Literatur nicht mehr der ernsthafte Ausdruck eines Inhalts war, aber sie wußten auf die Logik jener nichts zu erwidern, die den schlechten Geschmack vertraten und darlegten, daß die Tatsache der literarischen, Theorie vom Schmuck, die die gemeinsame Basis ihrer Diskussion war vollkommen entsprach. Vergeblich griffen die ersteren zum „Geziemenden“, zur „Mäßigung“, zur „Vermeidung der Affektation“, vergeblich wiederholten sie, daß der Schmuck „eine Würze sein müsse, keine Speise“, vergeblich holten sie alle jene anderen Instrumente hervor, die in einer Zeit genügt hatten, in der eine frische und kräftige Produktion und ein sicherer ästhetischer Geschmack die Unrichtigkeit der Theorien unschädlich machten. Die anderen erwiderten, es läge kein Grund vor, das schmückende Beiwerk nicht zu gebrauchen, wo doch so viel davon zur Verfügung stehe, nicht allen „Geist“ zu entfalten, während man es doch endlos tun könnte. [2])

Polemiken gegen die Theorie des Schmucks

Die gleiche Reaktion gegen den Mißbrauch des Schmucks, gegen die „Concetti nach spanischer und italienischer Art“ (deren Theoretiker

[1]) Essais, I. C. 52 (ed. Garnier I. 285), vergl. ebenda C. 10, 25, 39, II. C. 10.
[2]) Croce, „I trattatisti italiani del concettismo“ S. 8—22.

in Spanien Gracian und in Italien Tesauro waren), erhob sich in Frankreich: „. . . Laissez à l'Italie, De tous ces faux brillants l'éclatante folie.“ „Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, Et les mots pour le dire arrivent aisément.“ [1]) Unter ihren wichtigsten Bekämpfern war der bereits zitierte Jesuit Bouhours, der Verfasser der „Manière de bien penser dans les oeuvres d'esprit“ und anderer Bücher. Und man stritt in dieser Zeit lebhaft über die rhetorischen Formen, und der patriotische Gegner des Bouhours in Italien, Orsi (1703), behauptete, daß all die geistreichen, schmückenden Wendungen auf einem „mittleren Ausdruck“ beruhten und sich auf einen „rhetorischen Schluß“ zurückführen ließen, und daß das Geistreichsein darin bestehe, daß etwas wahr sei, was falsch scheine, oder etwas falsch sei, was wahr scheine. [2]) Wenn alle diese Polemiken in jener Zeit auch kein wissenschaftliches Resultat hatten, so bereiteten sie doch die Geister für eine größere Freiheit vor und blieben, wie wir an anderer Stelle bemerkt, [3]) vielleicht nicht ganz ohne Einfluß auf Vico, der, als er seinen neuen Begriff der poetischen Phantasie aufstellte, klar erkannte, daß dadurch auch alle Theorien der Rhetorik, als die Figuren und Tropen, umgeändert und erneuert werden müßten, die nun nicht länger als Sprünge der Laune, sondern als notwendige Erscheinung des menschlichen Geistes betrachtet werden konnten. [4])

Du Marsais und die Metaphern

Dagegen wurde die Theorie des rhetorischen Schmucks von Baumgarten und Meier wie ein köstliches Gut bewahrt. In Frankreich jedoch erhielt sie zur selben Zeit eine starke Erschütterung durch César Chesneau seigneur Du Marsais, der 1730 eine Abhandlung über die Tropen (als siebenten Teil einer „allgemeinen Grammatik“) [5]) herausgab, in der er dieselbe Bemerkung, die wir oben von Montaigne zitierten, entwickelte; und es ist nur wahrscheinlich, daß er von Montaigne angeregt wurde, wenn er ihn gleich nicht erwähnt. Man sagt, bemerkte Du Marsais,

---

[1]) Boileau, Art poétique I, 43—44, 153—154.

[2]) G. G. Orsi, Considerazioni sopra la maniera di ben pensare etc. 1703. (Neudruck, Modena 1735, mit der ganzen dazu gehörigen Polemik.)

[3]) Siehe oben, S. 221—223.

[4]) Siehe oben, S. 218.

[5]) „Des tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue“, Paris 1730 (Oeuvres de Du Marsais, Paris 1797; Band I).

daß die Figuren Redeweisen seien, Umwege des Ausdruckes, die sich vom Gewöhnlichen und Alltäglichen entfernen, das heißt soviel, als ob man sagen wollte, „das Figürliche sei verschieden vom Nichtfigürlichen, und die Figuren seien Figuren und nicht Nichtfiguren!“ Andererseits ist es auch gar nicht richtig, daß die Figuren sich vom gewöhnlichen Reden entfernen, „im Gegenteil ist nichts natürlicher, gewöhnlicher und alltäglicher als sie. Es werden mehr Figuren an einem Markttage auf dem Platze gebildet als in einer ganzen Reihe akademischer Sitzungen“. Es ist ganz unmöglich, eine Rede zu verfassen, in der es nur nichtfigürliche Ausdrücke gebe. Und Du Marsais gibt selbst Beispiele höchst natürlicher Stellen, in denen die Rhetorik dennoch die Figuren der Apostrophe, der Zusammenstellung, der Frage, der Ellipse, der Prosopopöe finden müsse. „Die Aposteln waren verfolgt und ertragen geduldig ihre Verfolgungen. Was könnte natürlicher sein, als die Beschreibung, die der heilige Paulus davon gibt? ‚Man flucht uns und wir segnen, wir erleiden Verfolgungen und ertragen sie, man lästert uns und wir beten für die Lästerer.‘ Dennoch bildet diese Beschreibung ein musterhaftes Beispiel der Antithese, denn Fluchen ist der Gegensatz zu Segnen, Verfolgen zu Leiden, Lästern zu Beten.“ Was mehr? Das Wort „Figur“ selbst ist eine figürliche Wendung, ist eine Metapher! Aber nach all diesen scharfsinnigen Bemerkungen widerspricht auch Du Marsais sich selbst und schließt damit, daß er die Figuren definiert als „Redeweisen, die sich von den anderen durch eine besondere Modifikation unterscheiden, die bewirkt, daß jede von ihnen auf eine besondere Art sich zurückführen läßt, und die sie entweder lebhafter oder edler oder angenehmer als jene Redeweisen macht, die den gleichen Gedankeninhalt ohne besondere Modifikation ausdrücken.“ [1])

Psychologische Auslegung

Aber die psychologische Auslegung der Redefiguren, die den Weg zu ihrer ästhetischen Kritik bahnen mußte, wurde nicht mehr unterbrochen; Home sagt in seinen „Elementen der Kritik“, daß er lange gezweifelt, ob der Teil der Rhetorik, der sich mit den Figuren befasse, sich überhaupt auf ein rationales Prinzip zurückführen lasse, aber er habe zuletzt entdeckt, daß die Figuren sich auf das passionelle Element zurückführen ließen.[2]) Diesem Kriterion gemäß gab Home Analysen der Prosopopöe,

1) Ebenda Art. I, vergl. Art. IV.

2) Elements of criticism, III. c. 20.

der Apostrophe, der Hyperbel. Auf Du Marsais und Home läßt sich zurückführen, was in Hugh Blairs „Vorlesungen über Rhetorik und die schönen Wissenschaften" gutes ist,[1]) einem Kurs von Vorlesungen, die der Autor an der Universität Edinbourgh von 1759 an hielt, und die in einem Bande gesammelt in allen Schulen Europas einen ungeheueren Erfolg hatten, auch in unseren italienischen Schulen, und mit ihren auf „der Vernunft und dem gesunden Menschenverstande" (reason and good sense) beruhenden Ausführungen und Anwendungen weit schlechtere Bücher vorteilhaft ersetzte. Blair definierte die Figuren im allgemeinen als „die Sprache, die durch die Einbildungskraft oder Leidenschaft hervorgerufen wird".[2]) Ähnliche Ideen verbreitete in Frankreich Marmontel in seinen „Elementen der Literatur".[3]) In Italien stellte Cesarotti der logischen Seite, den Ziffernausdrücken der Sprache, ihre rhetorische Seite, die figuralen Ausdrücke, der rationellen Beredsamkeit die phantastische gegenüber.[4]) Beccaria betrachtete trotz all seiner Psychologie den literarischen Stil als „die akzessorischen Ideen oder Gefühle, die in jeder Rede zu den grundlegenden hinzutreten". Also auch er fand nicht den Ausweg aus der Unterscheidung einer intellektuellen Form für die grundlegenden Ideen und einer literarischen Form, die die erstere durch Hinzufügung akzessorischer Ideen variieren sollte.[5]) Eine Erklärung der Tropen und Metaphern, die der Vicos ähnlich war, sie also als den Charakter der primitiven Sprache und der Poesie an sich betrachtete, versuchte in Deutschland Herder.

Die Romantik und die Rhetorik — Die Gegenwart

Die Romantik gab der Rhetorik des geschmückten Stils den Gnadenstoß und warf sie zum alten Eisen; aber theoretisch war sie damit noch immer nicht endgültig überwunden. Die bedeutendsten Philosophen, die sich mit der Ästhetik beschäftigten — nicht nur Kant, der, wie wir bereits gesehen, sich von der mechanischen Theorie der literarischen Form als schmückendem Beiwerk nicht zu befreien vermochte, und nicht nur Herbart, der, wie es scheint, von der Kunst überhaupt nur ein

[1]) Lectures on Rhetoric and belles lettres (London 1823).
[2]) Ebenda Vorl. 14.
[3]) Éléments de literat. (in Oeuvres, Paris 1819) IV., 559.
[4]) Saggio sulla filos. del linguaggio II. Teil.
[5]) Ricerche intorno alla natura dello stile (Turin 1853) cap. I.

wenig Musik und viel Rhetorik kannte, — sondern die Philosophen der Romantik selbst, Schelling, Solger und Hegel, behielten die Abschnitte über die Metapher, die Tropen, die Allegorien, die sie von der Tradition übernommen, bei. Auch die italienische Rhetorik, an ihrer Spitze Manzoni, zerstörte den Glauben an die „schönen und eleganten Worte“ und verurteilte die Rhetorik: wurde sie aber zu Tode getroffen? Es scheint nicht, zumindest wenn man nach der bedeutenden Rolle schließen darf, die ihr der Schulschriftsteller auf diesem Gebiete, Bonghi, in seinen „kritischen Briefen“ einräumt, in denen er zwei Stile oder Formen aufstellt, die just dem nackten und dem geschmückten Stile entsprechen.[1]) In den deutschen philosophischen Schulen fand die Stiltheorie Gröbers Verbreitung, die den Stil in einen logischen oder objektiven und einen Stil der Affekte oder subjektiven Stil einteilt.[2]) Und wenn sich dieser uralte Irrtum auch heute mit einer Phraseologie bedeckt und verhüllt, die er der Philosophie entlehnt hat, die heute an den Universitäten Mode ist, so ändert das doch nicht seine Natur. So gibt ein moderner Traktatschreiber der Lehre von den Tropen und Figuren den pompösen Titel „Lehre von den ästhetischen Apperzeptionsformen“, deren es vier Kategorien geben soll (der antike Reichtum ist auf die armselige Zahl vier reduziert), die der Personifikation, der Metapher, der Antithese und des Symbols.[3]) Der Metapher hat Biese ein konfuses Buch gewidmet, in dem eine ernsthafte, ästhetische Analyse dieser Kategorie nicht zu finden ist.[4])

Die beste wissenschaftliche Kritik der Schmucktheorie ist vielleicht die, die sich in den Schriften De Sanctis' eingestreut findet, der berufen, Rhetorik zu lehren, statt dessen, wie er selbst sagt, „Antirhetorik“ vortrug.[5]) Und selbst seine Kritik ist weder streng, noch erschöpfend. Die wahre Kritik dieser Theorie läßt sich unseres Erachtens nur auf negativem Wege aus der Natur der ästhetischen Tätigkeit selbst gewinnen, die Teilungen überhaupt nicht zuläßt, die nicht in einer Tätigkeit von der Art A und eine andere von der Art B zerfällt und die den gleichen

[1]) R. Bonghi, Lettere critiche, 1856 (4. Aufl., Neapel, S. 37, 65—67, 90, 103).

[2]) Gustav Gröber, Grundriß der romanischen Philologie, Band I, S. 209—250; K. Voßler, B. Cellinis Stil in seiner vita, Versuche einer psychologischen Stilbetrachtung, Halle a. S. 1899.

[3]) Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft (Halle a. S. 1897) Band I, S. 359—413.

[4]) Biese, Philosophie des Metaphorischen (Hamburg und Leipzig 1893).

[5]) La giovinezza di Fr. de Sanctis, cap. XXIII, XXV; Scritti varii II, 272—274.

Inhalt nicht bald in der einen, bald in der anderen Form ausdrücken kann. Nur so läßt sich das doppelte Ungeheuer der „nackten" Form, die ohne Phantasie zustande kommen soll und der „geschmückten" Form, die ein „Mehr" in bezug auf die Phantasie enthalten soll, endgültig verjagen.[1])

2

Die Theorie der künstlerischen und literarischen Gattungen

Dasselbe kann man von der Lehre von den künstlerischen und literarischen Gattungen und von den Gesetzen oder Regeln für die verschiedenen Gattungen sagen. Sie hat in der neueren Zeit fast immer das Schicksal der rhetorischen Theorie geteilt; und obwohl diskreditiert, ist sie noch lange nicht ganz tot. Schon das Altertum, dem es nicht recht gelang, die Geschichte von der Theorie der Literatur zu unterscheiden, und das Gruppen, die sich lediglich empirisch gebildet hatten, in wissenschaftliche Begriffe umwandelte, begann die Konturen der verschiedenen literarischen Gattungen zu entwerfen.

Die Gattungen im Altertum — Aristoteles

Von der dreifachen Einteilung in Epik, Lyrik und Dramatik finden sich einige Spuren schon bei Plato. Und die Satire des Aristophanes gilt wiederholt der Kritik der einzelnen Arten, insbesondere der Tragödie.[2]) Aber das wichtigste und berühmteste Beispiel für die Behandlung dieses Themas im Altertum ist die Lehre von der Tragödie im Fragment der *Aristotelischen Poetik*. Die Tragödie — dies ist die Definition des Aristoteles — ist die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung, die Größe besitzt, die in, den einzelnen Teilen gemäß, geschmückter Rede durch Handlung und nicht durch Erzählung dargestellt wird, und die vermittels der Furcht und des Mitleids die Befreiung oder Reinigung von diesen Leidenschaften herbeiführt.[3]) Und er bestimmt überdies ganz genau die Qualitäten der besonderen Teile, die sie haben muß, insbesondere die der Fabel und der tragischen Persönlichkeit. Dabei dürfen wir uns nicht an das kehren, was wiederholt eingewendet worden ist und was bereits im sechzehnten Jahrhundert Vincenzo

---

[1]) Theoretischer Teil, S. 66—70.

[2]) E. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst I, 134—206, u. II, 238—239 Anm.

[3]) Poet., c. 6.

Maggio bemerkte, „daß Aristoteles aus dem Wesen der Poesie und ihren besonderen Formen schöpfe und keine Vorschriften geben wolle“. Auf diese Einwendung erwiderte bereits Piccolomini, daß „alle derartigen Dinge zu keinem anderen Zwecke erklärt und gezeigt werden, als damit andere wüßten, daß sie diese Vorschriften und Regeln zu beachten und sich nach ihnen zu richten hätten“. So wie, wenn man einen Hammer oder eine Säge machen soll, man damit beginnt, zu sagen woraus solche Werkzeuge bestehen.[1]) Die Illusion, daß die Wissenschaft „Regeln“ aufstelle, ist ein Irrtum, der für die Ästhetik nicht sonderlich in Betracht kommt und der, was sie angeht, sich ziemlich unschuldig erweist. Es kommt darauf an, daß die Begriffe und Gesetze einer gegebenen Wissenschaft genau festgestellt werden: daß man sie dann Vorschriften oder Regeln nennt und Früchte von ihnen erwartet, die sie nicht geben können, ist sicherlich ein Irrtum, kann aber die einmal festgestellte Wahrheit an sich nicht mehr ändern. Aber der Irrtum, dessen hervorragender Vertreter Aristoteles genannt werden muß, ist nicht ebenso unschuldig, wenn man auch hier zugeben muß, daß er in den Anfängen der ästhetischen Reflexion geradezu unvermeidlich war. Es ist der Irrtum der Lehre von den Gattungen, der darin beruht, daß die künstlerische Funktion betrachtet und behandelt wurde, als ob sie eine wissenschaftliche Funktion wäre, und daß man in den völlig konkreten Tätigkeiten der künstlerischen Phantasie Prozesse der Abstraktion und logische Bestimmungen suchte. — Auch die Poetik des Sanskrit ist von diesem Irrtum beherrscht und unterscheidet z. B. zehn dramatische Gattungen, sowie achtzehn Unterabteilungen, achtundvierzig Arten von Helden und, ich weiß nicht wie viele von Heldinnen.[2])

Im Mittelalter und in der Renaissance

Übrigens scheint es nicht, daß die Lehre von den poetischen Gattungen im Altertum nach Aristoteles sich besonders entwickelt hätte. Das Mittelalter hatte seine eigenen Abhandlungen über die Regeln der rhythmischen Künste und der richtigen Weisen, zu dichten (trouver). Merkwürdig ist die Verheerung, die in der Paraphrase des Arabers Averrois unter den Aristotelischen Gattungen angerichtet wird. Da es ihm nicht gelingt, diese Kategorien, die historischen Ursprungs sind, auf dem Wege der rationellen

[1]) Annotazioni, Einleitung.

[2]) Vergleiche für die Poetik des Sanskrit S. Lewi, Le théâtre indien. 11—152.

Analyse zu verstehen, so faßt er die Tragödie als die „Kunst zu loben" und die Komödie als die „Kunst zu tadeln" auf: die erste preist, die zweite verhöhnt; die Peripetie hält er für eine Antithese, in der man, um eine Sache zu schildern, damit beginne, von ihrem Gegenteile zu sprechen![1]) Die Renaissance bemächtigte sich des Aristotelischen Textes und stellte — man muß es hinzufügen — von ihrem eigenen ästhetischen Intellektualismus und Rationalismus verführt, hier kommentierend, hier entstellend, dort ein wenig Neues ersinnend, eine bedeutende Reihe von poetischen Gattungen und Unterarten auf, die streng definiert wurden und feste Gesetze hatten. Und nun entsprangen alle die Streitigkeiten über den Charakter der Einheit, den das epische oder dramatische Gedicht haben müßte; über die moralischen Qualitäten und den sozialen Rang der Personen, die in dem einem oder anderen Genre auftreten könnten, über das, was man unter Handlung zu verstehen habe, und ob die Leidenschaften und Gedanken gleichfalls unter den Begriff der Handlung fielen, und ob die Lyrik aus den Gattungen der wahren Poesie auszuschließen sei oder nicht, ob die Tragödie stets einen historischen Stoff haben müsse, ob die Komödie auch in Prosa geschrieben werden dürfe und die Tragödie ein gutes Ende nehmen könne; ob die tragische Person ein vollkommen trefflicher Mensch sein dürfe, wie viele und was für Episoden in einem Gedichte zulässig seien und in welcher Verbindung sie mit der Hauptaktion stehen müßten. Ganz besondere Qualen verursachte jenes geheimnisvolle Gesetz der Katharsis, das Aristoteles aufgestellt, und Segni sprach den naiven Wunsch aus, daß die tragische Dichtung doch wieder in ihrer Vollkommenheit auferstehen möge, um die Wirkungen jener Reinigung zu sehen, von der Aristoteles spricht, und aus der „in den Seelen Ruhe und Freiheit von jener Verwirrung entstehe"![2])

Die Lehre von den drei Einheiten

Die bekannteste unter den zahlreichen ästhetischen Unternehmungen der Traktatverfasser des sechzehnten Jahrhunderts war die Aufstellung der „drei Einheiten". Es ist zwar nicht recht verständlich, warum sie so heißen und was die Einheit mit ihnen zu tun haben soll; richtig gesprochen, könnte man sie höchstens die Kürze der Zeit, die Beschränktheit des Ortes und die willkürliche Beschränkung der Handlung auf eine

---

[1]) Vergleiche Menendez y Pelayo a. a. O. I, 1, 126—154.

[2]) Einleitung zur Übersetzung der Poetica.

gewisse Reihe von Handlungen nennen! Man weiß heute, daß Aristoteles nur von der Einheit der Handlung spricht und daß er nebenbei die Beschränkung der Zeit auf einen Sonnenumlauf als gebräuchlich erwähnt. Die Kritiker des sechzehnten Jahrhunderts jedoch gewährten je nach ihrer Laune sechs, acht, zwölf Stunden, manche, wie Segni, vierundzwanzig, wobei sie auch die nächtlichen Stunden freigaben, die für die Morde und Grausamkeiten der Tragödie am geeignetsten seien. Andere gingen bis zu sechsunddreißig, ja bis zu achtundvierzig Stunden. Die letzte und sonderbarste Forderung, die Einheit des Ortes, wurde allmählich von Castelvetro, Riccoboni und Scaliger vorbereitet, bis sie der Franzose Jean de la Taille im Jahre 1572 als dritte Einheit zu den anderen hinzufügte und 1598 Angelo Ingegneri sie genauer formulierte.

Die Poetik der Gattungen und Regeln — Scaliger

Die italienischen Traktatschreiber erlangten Verbreitung und Wirksamkeit in ganz Europa; unter ihrem Einfluß entstanden die ersten Versuche einer „gebildeten Poetik" in Frankreich, Spanien, England und Deutschland. Als den Hauptvertreter von allen und als den, der den größten Einfluß hatte, kann man Julius Cäsar Scaliger betrachten, den man mit einiger Übertreibung für den eigentlichen Begründer des modernen Pseudoklassizismus, des ästhetischen Klassizismus nach französischer Art, gehalten hat, für den, der „den Grundstein zur klassischen Bastille gelegt hätte". Sicherlich, wenn er auch weder der erste, noch der einzige war, so trug er doch durch seine minutiösen Unterscheidungen und Klassifikationen der Gattungen, durch die unübersteiglichen Schranken, die er zwischen ihnen errichtete, und durch sein Mißtrauen gegen die freie Inspiration und die Phantasie gewaltig dazu bei, „die Hauptfolgerungen aus der Souveränität der Vernunft in den literarischen Werken in ein Lehrsystem zu bringen."[1]) Auf Scaliger führen außer Daniel Heinsius, D'Aubignac, Raquin, Dacier und die anderen Tyrannen der Literatur und besonders der französischen Bühne zurück: Boileau brachte ihre Forderungen in elegante Verse.

Lessing

Auf demselben Boden steht, wie mit Recht bemerkt worden ist, auch Lessing, dessen Opposition gegen die französischen „Regeln" nur eine sehr relative ist. Es war die Opposition einer Regel gegen die andere, und

[1]) Lintilhac, Un coup d'état etc., p. 543.

darin waren ihm bereits italienische Schriftsteller, wie Calepio (1732), vorausgegangen. Lessing glaubt, daß Corneille und andere Autoren den Aristoteles falsch ausgelegt hätten, unter dessen Gesetze schließlich auch das Drama Shakespeares gebracht werden könne.[1]) Auf der anderen Seite aber trat er denen scharf entgegen, die alle Regeln beseitigen wollen, denen, die „Genie, Genie!“ schrieen und das Genie über alle Regeln setzen wollten und sagten, daß das, was das Genie tue, Regel sei. Eben weil das Genie die Regel ist, darum haben die Regeln Wert und lassen sich feststellen. Sie leugnen, hieße das Genie auf seine ersten Versuche beschränken und sagen, daß Beispiel und Übung zu nichts nütze seien.[2]) Damit verändert Lessing allerdings den Angelpunkt der ganzen Frage; aber aus seinen Worten ergibt sich jedenfalls klar, daß er den Begriff verstandesmäßiger Gesetze für die Poesie nicht verwarf.

Kompromisse und Erweiterungen

Die verschiedenen Theorien der poetischen Gattungen und ihrer Grenzen ließen sich im Verlaufe der Jahrhunderte nur durch alle möglichen subtilen Auslegungen, Analogien, Erweiterungen und mehr oder minder maskierte Kompromisse aufrecht erhalten. Während die italienischen Kritiker der Renaissance noch an ihren Poetiken arbeiteten, fanden sie die Ritterpoesie vor sich und mußten sich irgendwie mit ihr abfinden, indem sie sie einer Klasse einreihten, die die Alten nicht vorgesehen hatten (Giraldi Cintio).[3]) Manche Rigoristen allerdings, wie Salviati, hörten nicht auf zu betonen, daß die romantischen Epen keine neuen Gattungen bildeten, sondern zur heroischen Poesie gehörten, nur seien sie eben schlecht verfaßte heroische Gedichte. Da man das Gedicht Dantes schließlich nicht aus der italienischen Literatur entfernen konnte, so bemühte sich Jacopo Mazzoni in seiner „Verteidigung Dantes“, die poetischen Kategorien abermals einer Korrektur zu unterziehen.[4]) Man begann Possen zu schreiben, und Cecchi erklärte: „Die Farce ist ein drittes Neues neben der Tragödie und Komödie . . .“ [5]) Es erschien der „Pastor fido“ Guarinis: keine Komödie, keine Tragödie, sondern eine Tragikomödie. Und der Himmel stürzte nicht ein! Jason

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, Anm. S. 81, 101—104.

[2]) A. a. O. in den Anm. S. 96, 101—104.

[3]) G. B. Giraldi Cintio, De' romanzi, delle comedie e delle tragedie 1854 (ed. Daelli, 1864).

[4]) J. Mazzoni, Difesa della comedia di Dante, Cesena 1587.

[5]) G. M. Cecchi im Prolog der Romanesca, 1585.

de Nores vermochte ihn nicht unter die Gattungen, die sich aus der moralischen und poetischen Philosophie ergaben, zu subsumieren und sprach dem Eindringling die Existenzberechtigung ab. Aber Guarini verteidigte seinen Sprößling tapfer als ein drittes gemischtes „Genre", das der Wirklichkeit des Lebens entspreche,[1]) und obgleich ein anderer Rigorist, Fioretti (Udeno Nisieli), fortfuhr, die Tragikomödie für ein „poetisches Ungeheuer" zu erklären, so gräßlich und mißgestaltet, daß die Kentauren, die Hippogryphen, die Chimären neben ihr als anmutige und vollkommene Wesen erschienen, ein Ding, das zur Verhöhnung der Musen und zur Schändung der Poesie erfunden sei und aus Bestandteilen zusammengemischt, die in sich widerstreitend, feindlich und nicht in Vergleich zu bringen seien" [2]) — wer hat trotz alledem gewagt, den entzückenden Pastor fido aus der Literatur zu verjagen? Dasselbe wiederholte sich, als der „Adone" Marinos erschien, den Chaplain, da er nichts anderes dafür wußte, als „Friedensgedicht" definiert hatte, und der nach der Meinung seiner Verteidiger „eine neue Form der epischen Dichtung war";[3]) und dann wieder, als das musikalische Drama und als die Commedia dell' arte aufkam. Corneille, der den Sturm zu ertragen gehabt, den Scudéry und die Akademie wegen des „Cid" gegen ihn entfesselt hatten, bemerkt in seinen Abhandlungen über die Tragödie, in denen er sich selbst auf Aristoteles beruft, es bedürfe doch „de quelque modération, quelque favorable interprétation . . . pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres". „Il est aisé de nous accommoder avec Aristote . . .," [4]) sagt er an einer anderen Stelle: eine literarische Heuchelei, die eine sonderbare Ähnlichkeit mit dem „accommodement avec le ciel" der Moral des Tartuffe habe! Im folgenden Jahrhundert wurde zu den üblichen Gattungen die des Rührstückes hinzugefügt, die ihre Gegner spöttisch die „weinerliche Komödie" nannten; sie wurde verteidigt von Diderot und in Deutschland von Gellert und Lessing, bekämpft unter anderen von De Chassiron.[5]) Dann kam das

[1]) Vergleiche neben den zwei „Veratti" Guarinis, Compendio della poesia tragicomica, Venedig 1601.

[2]) Proginn. poet., Florenz 1627, III, 130.

[3]) Vergleiche A. Belloni, Il Seicento, Mailand 1898, S. 162—164.

[4]) „Examens" und „Discours du poème dramatique, de la tragédie, des trois unités" etc.

[5]) Gellert, Vom rührenden Lustspiel, 1751; Lessing, Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele, 1754 (Werke, Band VII) und Chassiron, Réflexions sur le comique larmoyant, 1754. (Deutsche Übersetzung von Lessing a. a. O.)

bürgerliche Trauerspiel hinzu. So hörte das einmal aufgestellte Schema der poetischen Gattungen nicht auf, unter immer neuen, häßlichen Erscheinungen zu leiden, aber es bemühte sich, wenn nicht die Macht, so doch die Würde zu behalten. Es war ein absoluter Herrscher, der durch eine Revolution konstitutionell geworden war, und das göttliche Recht, so gut es eben ging, mit dem Willen der Nation zu vereinen suchte.

Empörung gegen die Regel im allgemeinen

Aber die Bekämpfung der Regeln durch andere Regeln oder die verhüllten Kompromisse sind weniger interessant als die Stimmen der offenen Auflehnung gegen alle Regeln, gegen die Regeln im allgemeinen, Stimmen, die sich in Italien bereits im sechzehnten Jahrhundert selbst erhoben. Es ist bekannt, wie Pietro Aretino die heiligsten Vorschriften verhöhnte: „Wenn ihr die Personen", so sagt er drollig im Prolog zu einer seiner Komödien, „mehr als fünfmal auf die Bühne kommen sehet, so lacht nicht darüber, denn die Ketten, die die Schiffsmühlen auf dem Flusse festhalten, vermöchten nicht, die Dummköpfe von heutzutage zu halten!"[1])

Giordano Bruno — Guarini

Ein Philosoph, Giordano Bruno, ergriff offen Partei (1585) gegen die „Regulierer der Poesie". Die Regeln, sagt er, kommen aus den Dichtungen: „und es gibt daher ebenso viele Gattungen und Arten wahrer Regeln, als es Gattungen und Arten wahrer Dichter gibt". Dies bedeutete ein Individualisieren der Arten und damit ihre tatsächliche Vernichtung. „Und wie," fragt sein Gegner, „soll man die wahrhaften Dichter nun erkennen?" „Durch das Singen der Verse," erwiderte Bruno, „daran, daß sie beim Singen entweder Freude machen oder nützen oder beides, erfreuen und nützen".[2]) Ähnlich behauptete Guarini bei der Verteidigung des Pastor fido 1588, daß „nur die Welt der Richter über die Dichter sei und Wahrsprüche fälle, von denen es keine Berufung gäbe."[3])

Spanische Kritik

Spanien ist vielleicht das Land Europas, das den Pedanterien der Traktatschreiber am längsten widerstand: es war das Land der Freiheit

---

[1]) Prol. zur Cortigiana 1534.

[2]) Degli eroici furori, in Opere italiane (ed. Lagarde, II. 624—25)

[3]) Il Verato (gegen Giason de Nores) Ferrara 1588.

der Kritik von Vives bis zu Feijoo, also vom sechzehnten Jahrhundert bis in die Mitte des achtzehnten, bis mit dem Verfall des spanischen Geistes die neue klassische Poetik italienischer und französischer Provenienz durch Luzan und andere eingeführt wurde.[1]) Daß die Regeln sich mit den Zeiten und den tatsächlichen Bedingungen ändern, daß die moderne Literatur eine moderne Poetik verlangt, daß, gegen die herrschenden Regeln zu verstoßen, nicht bedeutet, daß man ohne alle Regeln arbeite und sich nicht einem höheren Gesetz unterwerfe, daß die Natur die Gesetze geben, nicht empfangen müsse, daß die Gesetze der drei Einheiten ebenso lächerlich seien, als ob man einem Maler verbieten wollte, eine große Landschaft auf eine kleine Leinwand zu malen; daß das Gefallen, der Geschmack, die Billigung der Leser und Zuschauer in letzter Linie entscheiden, daß trotz allen Regeln des Kontrapunktes das Ohr allein der wahre Richter in der Musik sei, solche und ähnliche Behauptungen finden wir bei den spanischen Kritikern jener Zeit in Fülle. Einer dieser Kritiker Franzesco de la Barreda (1622) sprach sogar sein Mitleid mit den starken Geistern Italiens aus, die durch die Regeln, die sie von allen Seiten einschränken, eingeschüchtert und erniedrigt (temerosos y acobardados) seien;[2]) und er hatte ganz recht: Torquato Tasso bleibt ein beklagenswertes und denkwürdiges Beispiel dieser Erniedrigung. Lope de Vega schwankte zwischen praktischer Vernachlässigung und theoretischer Hochachtung, und er entschuldigt sein praktisches Vorgehen mit der Notwendigkeit, den Geschmack des Publikums befriedigen zu müssen, das seine theatralische Belustigung bezahle: „Wenn ich meine Komödien schreibe," sagt er, „dann schließe ich die strengen Lehrmeister mit sechs Schlüsseln ab, damit sie mich nicht tadeln können." „Die Poetik sagt Wahrheiten, die das unwissende Volk nicht annimmt:" mögen also die Vorschriften vergeben, wenn wir gezwungen sind, sie zu verletzen![3]) Aber einer seiner Zeitgenossen und Verteidiger bemerkte (1616), daß, wenn Lope „an vielen Stellen seiner Schriften sage, daß er die antike Kunstlehre nur deshalb nicht beachte, weil er sich dem Geschmack des gemeinen Volkes fügen müsse ... er dies nur aus natürlicher Bescheidenheit sage und damit die unwissende Bosheit nicht der Anmaßung zuschreibe, was poetische Vollkommenheit sei."[4])

---

[1]) Menendez y Pelayo, a. a. O. III. I. 174—75. (I. Aufl.)

[2]) A. a. O. III. 468. (II. Aufl.)

[3]) Siehe die bekannten Verse der Arte nuevo de hacer comedias (1609) ed. Morel Fatio, S. 40—41, 138—40, 157—58.

[4]) Menendez y Pelayo, a. a. O., III., 459.

Giambattista Marino

Auch Giambattista Marino protestierte: „Ich behaupte von den Regeln mehr zu verstehen, als alle Pedanten zusammengenommen; aber die wahre Regel ist, daß man die Regel zur rechten Zeit und am rechten Ort zu verletzen wisse, indem man sich der herrschenden Sitte und dem Geschmack des Jahrhunderts anpaßt.“ [1]) Und im siebzehnten Jahrhundert, als das spanische Drama bekannt wurde und unsere Comedia del Arte aufkam, wurden Minturno, Castelvestro und die anderen strengen Traktatisten des sechzehnten Jahrhunderts „Antiquare“ genannt, wie z. B. bei Andrea Perrucci (1699), dem Theoretiker der improvisierten Komödie.[2]) Sforza Pallavicino tadelte die Verfasser der „Lehrbücher des schönen Stiles“, weil sie „ihre Lehren zumeist auf dem Wege sich bildeten, daß sie durch ihre Unverständigkeit das in Betracht zögen, was an den Schriftstellern Genuß bereite, anstatt von der Vernunft zu lernen das, was von Natur aus einigen Affekten und Instinkten entspreche, die der Schöpfer in die Seele der Sterblichen gepflanzt habe.“ [3])

G. V. Gravina

Eine Herausforderung zum Kampfe gegen die festen Gattungen enthielt die „Abhandlung über den Endymion“ Gravinas (1691), in der er die „ehrgeizigen und engherzigen Vorschriften“ der Rhetoren tadelt und sehr scharfsinnig bemerkt: „Es kann kein Werk das Licht erblicken, das nicht sogleich vor das Tribunal der Kritiker zur Untersuchung geladen und zunächst nach Namen und Herkunft befragt würde, dann wird alsbald die Verhandlung eingeleitet, welche die Juristen die Vorverhandlung nennen, und es erhebt sich zunächst ein Streit über seinen Zivilstand, ob es ein Gedicht, ein Roman, eine Tragödie oder Komödie sei oder irgend einer anderen vorschriftsmäßigen Gattung angehöre. Und wenn das Werk irgendwie von den Regeln abweicht . . . dann verlangen sie alsbald, daß es verbannt und für ewige Zeiten geächtet werde. Und doch, wie sehr sie auch ihre Aussprüche herunterschütteln und verbreiten mögen, werden sie doch niemals all die mannigfachen Gattungen umfassen können, die die mannigfache und unaufhörliche Bewegung des Menschengeistes

---

[1]) Marino, Brief an Girolamo Preti, „Lettere“, Venedig 1627 p. 127.

[2]) Dell' arte rappresentativa meditata e all' improviso, Neapel 1699, vergl. S. 47, 48, 65.

[3]) Trattato dello stile e del dialogo, 1646. Vorrede.

immer aufs neue erzeugt. Daher weiß ich nicht, warum man diese ungehörigen Schranken, die gegen die Größe unserer Phantasiegebilde errichtet worden, nicht wegräumen und ihr die Bahn öffnen sollte, damit sie sich frei in jene gewaltigen Räume ergießen könne, in die einzudringen sie befähigt ist." Derselbe Gravina ruft bei Besprechung des „Endymion" Guidis aus: „Ich weiß nicht, ob es eine Tragödie oder Komödie oder Tragikomödie oder sonst etwas ist, was die Rhetoren sich denken können. Es ist eine Darstellung der Liebe Dianas und Endymions. Wenn jene Worte sich recht anstrengen und ausdehnen, so werden sie auch dieses Werk in ihren Schoß aufnehmen können; wenn sie sich nicht so weit ausdehnen können, so wird man ein neues Wort dafür finden, denn auf einem Gebiete, das völlig gleichgültig ist, gibt man jedem jede Freiheit; wenn man kein Wort finden sollte, so werden wir, weil ein Name fehlt, deswegen noch nicht auf ein so schönes Ding verzichten".[1]) All dies klingt ganz modern: schade, daß es nicht von einer genügenden theoretischen Grundlage begleitet ist, noch von einer umfassenden Reinigungsarbeit gefolgt: Gravina selbst erörtert in einer speziellen Abhandlung die Regeln des tragischen Genre.[2]) Auch Antonio Conti sprach sich gelegentlich gegen die Regeln aus, wobei er die Aristotelischen Regeln meinte.[3])

Fr. Montani

Gelegentlich der Polemiken, die das Werk Orsis gegen Bouhours erregte, schrieb der Graf Francesco Montani aus Pesaro 1705: „Ich weiß, daß es gewisse, unveränderliche, ewige Regeln gibt, die auf einer so gesunden Einsicht und einer so festen und soliden Basis der Vernunft gegründet sind, daß sie bestehen werden solange das Menschengeschlecht besteht. Aber solche Regeln, denen bei ihrer Unzerstörbarkeit die Autorität zukommt, unsere Geister in allen Zeitläuften zu führen, gibt es so wenige, daß man sie an der Nase aufzählen kann, und es wäre höchst sonderbar, wie mir scheint, wenn man alle unsere neuen Werke alten Gesetzen, die längst erloschen und aufgehoben sind, anpassen und nach ihnen behandeln wollte."[4])

---

[1]) Discorso su l'Endimione (Opere italiane zit. Ausg.) II., 15—16.
[2]) Della tragedia 1715, ebenda, Band I.
[3]) Prose e poesie, Vorrede u. a. a. Stellen.
[4]) Orsi, Considerazioni, Auflage II, c. 8—9.

Kritik des achtzehnten Jahrhunderts

In Frankreich folgte auf den Rigorismus Boileaus die Rebellion Du Bos', der bemerkte, daß „die Menschen stets jene poetischen Werke, von denen sie ergriffen werden, denen, die nach den Regeln hergestellt sind, vorziehen werden" [1]) und was ähnlicher Ketzereien mehr sind. De la Motte bekämpfte (1730) die Einheiten der Zeit und des Ortes und nahm als allgemeiner und wichtiger als die der Handlung „die Einheit des Interesses" an.[2]) Auch Batteux zeigt sich ziemlich frei in bezug auf die Regeln, und auch Voltaire, der gegen De la Motte schrieb und die drei Einheiten sogar für die „drei großen Gesetze des gesunden Menschenverstandes" erklärte, hatte in seinem Essay über die epische Dichtung sehr kühne Ideen ausgesprochen; von ihm stammen die Aussprüche: „Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux," und daß das beste Genre jenes sei, „qui est le mieux traité." Diderot war in mancher Hinsicht ein Vorläufer der Romantik, und neben ihm wäre noch Melchior Grimm zu erwähnen, der ihren Einfluß verspürte. In Italien wehte ein Hauch der Freiheit im achtzehnten Jahrhundert mit Metastasio, Bettinelli, Baretti und Cesarotti. Buonafede sagt in seiner „Epistel über die poetische Freiheit", daß, wenn die Gelehrten „die epische Dichtung, die Komödie, die Ode definieren, es eigentlich so vieler Definitionen bedürfe, als es zufällig Werke und Verfasser gebe".[3]) In Deutschland bekämpften zuerst die Schweizer die Regeln, indem sie sich wider Gottsched und seine Schule setzten.[4]) In England untersuchte unter anderen Home die Definitionen, durch welche verschiedene Kritiker das epische Gedicht von anderen Dichtungsformen zu unterscheiden versucht hatten, und sagte: „Es ist höchst unterhaltend, so viele profunde Kritiker auf der Jagd nach einem Dinge zu sehen, das nicht profund ist. Sie setzen nämlich als gegeben voraus — und zwar machen sie diese Voraussetzung ohne den Schatten einer Basis —, daß es ein präzises Kriterion geben müsse, das die epische Poesie von jeder anderen Dichtungsform unterscheide. Aber die literarischen Kompositionsformen gehen ineinander über wie die Farben: in den satten Nüancen sind sie leicht zu unterscheiden, aber sie sind so vieler Spielarten und so

[1]) Réflexions etc., Abschnitt XXIV.
[2]) Discours sur la tragédie, 1730.
[3]) Opuscoli di Agatopisto Cromaziano, Venedig 1797.
[4]) Danzel, Gottsched, S. 206 f.

verschiedener Formen fähig, daß man niemals sagen kann, wo die eine Art aufhört und eine andere beginnt".[1])

Die Romantik und die „reinen Gattungen" — Berchet — V. Hugo

Die literarische Bewegung von der zweiten Hälfte des achtzehnten zur ersten des neunzehnten Jahrhunderts, von der Genieperiode in Deutschland zur deutschen, englischen, französischen, italienischen und spanischen Romantik war eine Empörung gegen die einzelnen Regeln, eine nach der andern, und gegen die Regeln überhaupt. Es würde uns zu weit führen, wenn wir die verschiedenen Schlachten, die in diesem Kampfe geliefert wurden, oder auch nur seine wichtigsten Episoden erzählen, die Namen der besiegten oder siegreichen Feldherren erwähnen und die Exzesse, denen die Sieger sich hingaben, beklagen wollten. Auf den Trümmern der „reinen Arten" („genres tranchés"), die Napoleon, der ein Romantiker der Kriegskunst und ein Klassiker in der Dichtkunst war, bevorzugte,[2]) erhob sich triumphierend das Drama, der Roman und alle die anderen „gemischten Arten"; auf den Trümmern der drei Einheiten wurde die „Einheit des Ganzen" („de l'ensemble") festgesetzt. Italien hatte sein Manifest gegen die Gattungen und Regeln in dem berühmten „halbernsten Brief des Grisostomo" von Berchet (1816), sowie Frankreich das seine in der Vorrede zum „Cromwell" Victor Hugos (1827). Man sprach nun nicht mehr von Gattungen, sondern von der „Kunst". Was aber soll die „Einheit des Ganzen" anderes sein als eben die Bedingung der Kunst selbst, die immer ein „Ganzes", nämlich die Synthese, ist? Was anderes jenes Prinzip, das August Wilhelm Schlegel aufstellte und das Manzoni und andere Romantiker bei uns wiederholten, daß die Form der Komposition „organisch sein müsse und nicht mechanisch und aus der Natur des Gegenstandes, aus seiner inneren Entwickelung sich ergeben müsse ... und nicht aus dem Aufdrücken eines Gepräges, das nur äußerlich und seinem Wesen fremd sei"?[3])

Ihre Fortdauer in den philosophischen Theorien

Man würde jedoch sehr irren, wenn man glauben wollte, daß diese empirische Überwindung eine konsequente gewesen oder auch nur zu einer

---

[1]) Elements of criticism, III, 144—145 n.

[2]) Siehe das Gespräch Napoleons mit Goethe bei Lewes, The life and works of Goethe. (Deutsche Übers., Stuttgart 1883) II, 441.

[3]) Manzoni, Epistol. I, 355—356. Vergleiche Briefe über die Romantik, ebenda S. 293—299.

definitiven theoretischen Überwindung der Lehre von den Gattungen und Regeln geführt hätte. Dieselben Schriftsteller die wir eben zitiert, geben, sobald es sich um die reine Theorie handelt, die Gattungen und Regeln keineswegs auf. Berchet nahm „vier Elementarformen“ (vier grundlegende Gattungen) der Poesie an, die Lyrik, die Didaktik, die Epik und die Dramatik, wobei er der Poesie nur das Recht gewahrt wissen wollte, „die Elementarformen in tausenderlei Weisen zu vereinigen und zu verschmelzen“ [1]); Manzoni bekämpfte nur die Regeln, die „auf speziellen Einzeltatsachen und nicht auf allgemeinen Prinzipien, auf der Autorität der Rhetorik und nicht auf der der Vernunft beruhten“ [2]). Selbst De Sanctis konnte sich in der Theorie nicht von der ziemlich vagen Auffassung befreien: „Die wichtigsten Regeln seien nicht die, die sich jedem Inhalte anpassen, sondern jene, die ihre Lebenskraft **ex visceribus causae** aus den Eingeweiden des Inhaltes schöpfen“ [3]). Und es ist nun ein noch viel unterhaltenderes Schauspiel als jenes, über das Home sich lustig machte, wenn man sieht, wie den Einteilungen der Genres in der deutschen Philosophie alle Ehren der philosophischen Deduktion zuteil werden; dies geschah zum Teil aus der üblichen Laune jener Metaphysiker, zum Teil auch, weil in ihren ästhetischen Systemen trotz der feierlich verkündeten Herrschaft der mystischen Idee der Intellektualismus fortlebte. Wir wollen nur zwei Schriftsteller zitieren, die gleichsam die zwei Endglieder einer Kette darstellen, Schelling zu Beginn des Jahrhunderts (1803) und Hartmann an seinem Ende (1890).

Friedrich Schelling

In der Kunstphilosophie Schellings ist ein eigener Abschnitt der Konstruktion der einzelnen poetischen Gattungen gewidmet. „Wenn man in historischer Reihenfolge vorgehen wollte,“ sagt Schelling, „so müßte man der Epik den ersten Platz anweisen, aber in der wissenschaftlichen Reihenfolge gebührt der Lyrik der erste Platz. Tatsächlich, wenn die Poesie die Darstellung des Unendlichen im Endlichen, so bedeutet die Lyrik, in der die Differenz, das Endliche, das Subjekt vorherrscht, ihr erstes Stadium, sie entspricht der ersten Potenz der idealen Stufenleiter, der Reflexion, dem Wissen, dem Bewußtsein, während das Epos der

---

[1]) Lettera di Grisostomo, in Opere ed. Cusani, S. 277.

[2]) Brief über die Romantik a. a. O., S. 280.

[3]) La giovinezza di Fr. de Sanctis, cap. XXVI—XXVIII.

zweiten Potenz, der Handlung, entspricht.[1]) Im Epos, der Gattung der höchsten Objektivität (insofern es Identität des Subjektiven mit dem Objektiven bedeutet) gibt es zwei Möglichkeiten: entweder die Subjektivität liegt im Objekt und die Objektivität im Dichter, oder die Objektivität liegt im Objekt und die Subjektivität im Dichter; aus der ersten Möglichkeit entspringt die Elegie und das Idyll, aus der zweiten die didaktische Poesie."[2]) Neben diese Differenzierungen der Epik setzt Schelling noch das romantische oder moderne Epos, das ist die Ritterpoesie, den Roman, die epischen Versuche mit modernen Stoffen, wie die „Luise" des Voß, Goethes „Hermann und Dorothea" und ihnen gleichgestellt die Dantesche Komödie, die „eine epische Gattung für sich bildet". Aus der höheren Einheit der Lyrik mit der Epik, der Freiheit mit der Notwendigkeit, entsteht die dritte Form, die Dramatik, die die Vereinigung der Gegensätze in einem Ganzen darstellt, „die höchste Inkarnation des Wesens und des Dinges-an-sich einer jeden Kunst".[3])

E. von Hartmann

In Hartmanns „Philosophie des Schönen" wird die Poesie eingeteilt in Vortragspoesie und Lesepoesie. Die erste zerfällt in Epik, Lyrik und Dramatik; die Epik in plastische Epik oder eigentlich epische Epik und in malerische Epik oder lyrische Epik; die Lyrik in epische Lyrik, rein lyrische Lyrik und dramatische Lyrik; die Dramatik in das lyrische Drama, das epische und das rein dramatische Drama. Die zweite, die Lesepoesie, zerfällt wieder in die vorherrschend epische, lyrische oder dramatische, mit den Einteilungen dritten Ranges in rührselige, komische, tragische oder humoristische, und Poesie, die in einem Zuge gelesen wird, wie die Novelle, oder die in mehrfachen Absätzen gelesen, wie der Roman.[4])

Die Gattungen in den Schulen

Wenn auch frei von diesen dialektischen Pirouetten, diesen erhaben klingenden Banalitäten, führen die Einteilungen in verschiedene Genres noch immer ihr Dasein in den literarischen Lehrbüchern, die von Philologen und Literaten verfaßt werden, in den Schulbüchern Italiens, Frankreichs

1) Philosophie der Kunst, S. 639—645.
2) Ebenda S. 657—659.
3) Ebenda S. 687.
4) Philosophie des Schönen, C. X, Abschnitt 2.

und Deutschlands. Und die Psychologen und Philosophen hören noch immer nicht auf, über die Ästhetik des Tragischen, des Komischen oder des Humoristischen zu schreiben.[1]) Es wäre schließlich noch zu erwähnen, daß Ferdinand Brunetière sich offen zum Verteidiger der objektiven Existenz der literarischen Genres aufgeworfen hat und die Literaturgeschichte als die Entwickelung der Arten betrachtet.[2]) Und dasselbe Vorurteil macht, allerdings weniger offen dargelegt, noch mit gleicher wissenschaftlicher Strenge angewendet, viele Literaturgeschichten, auch italienische, unsicher.[3])

Wir stimmen in unseren Schlußfolgerungen mit den radikalsten Verneinern der Regeln und Arten überein, glauben aber, daß es außerdem nötig ist, diese Negation wissenschaftlich zu beweisen, und ein solcher wissenschaftlicher Beweis ist, soweit uns bekannt, in der Geschichte der Ästhetik noch nicht erbracht worden. Wie man ihn unseres Erachtens erbringen kann, haben wir bereits im theoretischen Teile unseres Werkes gesagt.[4])

3

Die ästhetischen Theorien der einzelnen Künste — Lessing

Es wird gewöhnlich als ein besonderes Verdienst und ein Ruhm Lessings gefeiert, daß er die Eigentümlichkeiten und unverrückbaren Grenzen jeder Kunst erkannt habe. Aber sein Verdienst liegt nicht in dieser Lehre, die an sich ganz verfehlt ist:[5]) es liegt darin, daß durch seinen Irrtum die Diskussion über einen sehr wichtigen und bis dahin vernachlässigten Punkt der Wissenschaft eröffnet wurde. Nachdem Du Bos und Batteux einige Andeutungen gegeben, nachdem der Boden durch einige Schriften Diderots[6]) und Mendelssohns[7]) und durch die umfangreichen Forschungen Meiers und anderer Wolffianer über die „natürlichen und willkürlichen"

---

1) Siehe z. B. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, München 1897; Lipps, Der Streit über die Tragödie usw.

2) Siehe neben anderen Schriften: L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, Paris 1890 u. f., und Manuel de l'histoire de la littérature française, ebenda 1898.

3) Croce, Per la storia della critica u. Storiografia letter., S. 23—25.

4) Siehe theoretischen Teil, S. 38—41.

5) Siehe theoretischen Teil, S. 107—111.

6) D. Diderot, Lettre sur les aveugles, 1799; Lettre sur les sourds et muets, 1751; Essai sur la Peinture, 1765.

7) M. Mendelssohn, Briefe über Empfindungen, 1755; Betrachtungen, zit. 1757.

Zeichen[1]) vorbereitet worden, stellte sich Lessing zum erstenmal klar und ernstlich das Problem, welchen Wert in der Ästhetik die Unterscheidung der verschiedenen Künste habe. Altertum, Mittelalter und Renaissance hatten die Künste aufgezählt und sich dabei nach den Namen des Sprachgebrauchs gerichtet; sie hatten überdies eine Unzahl technischer Handbücher der einzelnen Künste, der höheren wie der niederen, hervorgebracht; aber sowohl bei Aristoxenos als bei Vitruv, bei Marchetto von Padua wie bei Cennino Cennini, bei Leonardo da Vinci, bei Leon Battista Alberti, bei Palladio wie bei Scamozzi würde man vergeblich nach dem Problem Lessings suchen. Der Geist dieser technischen Abhandlungen ist ein völlig verschiedener, kaum daß sich leise davon ein Keim in den Vergleichen und Fragen nach dem Vorrang der Poesie oder Malerei, der Malerei oder Bildhauerkunst findet, wie sie in einigen Kapiteln dieser Bücher aufgeworfen wird, ein Thema über das viele gesprochen, unter denen Galilei zu erwähnen wäre.[2])

Die Grenzen der Künste bei Lessing — Künste des Raumes und Künste der Zeit

Lessing kam zu seinen Untersuchungen durch das Bedürfnis, die sonderbaren Ideen Spences über die enge Verbindung der Poesie und Malerei bei den Alten, sowie die des Grafen von Caylus zu widerlegen, der ein Gedicht für um so vortrefflicher hielt, zu einer je größeren Zahl von Bildern es den Maler anregte; allenfalls auch die Vergleiche zwischen Malerei und Poesie zu kritisieren, mit denen man die widersinnigsten Regeln der Tragödie rechtfertigen wollte. Das „ut pictura poesis“, ein Ausspruch, der das wirksamste Instrument für die Erkenntnis der gemeinsamen Natur aller Künste und des nicht intellektuellen Charakters der Poesie gewesen war, verwandelte sich in diesen täppischen Auslegungen in eine Verteidigung der intellektualistischen Willkür. Lessing folgerte nun so: „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel und Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen, so können nebeneinander geordnete Zeichen auch

[1]) Chr. Wolff, Psychol. empirica, §§ 272—312; Meier, Anfangsgründe, §§ 513—528, 708—735; Betrachtungen, § 26.

[2]) Brief an Lodovico Cardi da Cigoli vom 26. Juni 1612.

nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, ausdrücken, aufeinander folgende Zeichen aber nur Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen. Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." Sicherlich, die Malerei kann eine Handlung darstellen, aber nur vermittelst der Körper, die sie vermuten lassen, und die Poesie stellt auch Körper dar, aber nur, indem sie sie vermittels der Handlungen andeutet. Wenn der Dichter vermittels der Sprache, also willkürlicher Zeichen, allerdings Körper beschreiben kann, so tut er das doch nur als Prosaschriftsteller; der wahre Künstler schildert Körper nicht anders als durch die Wirkung, die sie auf die Seele ausüben.[1]) In der Folge rektifiziert Lessing diese Unterscheidung ein wenig und erweitert sie zugleich und erklärt, daß Handlung oder Bewegung in der Malerei ein Zusatz sei, den unsere Phantasie mache, so daß z. B. die Tiere vor einem Bilde nur seine Unbeweglichkeit merkten. Er untersuchte auch die verschiedenen Kombinationen willkürlicher und natürlicher Zeichen, wie die der Poesie mit der Musik, in der die erstere der letzteren untergeordnet ist, der Musik mit dem Tanze, der Poesie mit dem Tanze, der Musik und Poesie mit dem Tanze (die eine Verbindung aufeinander folgender, hörbarer, willkürlicher Zeichen mit den entsprechenden sichtbaren sei); der Pantomime der Alten (der Verbindung aufeinander folgender, sichtbarer, willkürlicher Zeichen mit aufeinander folgenden, sichtbaren, natürlichen Zeichen), der Sprache der Stummen (der einzigen Kunst, die sich aufeinander folgender, sichtbarer willkürlicher Zeichen bedient) und endlich der „unvollkommenen" Verbindungen, gleich der der Malerei mit der Poesie. So wie nicht jede Verbindung der Sprache Poesie ist, so ist auch nicht jede Verbindung nebeneinander existierender, natürlicher Zeichen Malerei: auch die Malerei hat so wie die Sprache ihre Poesie. Und „prosaische" Maler sind jene, die aufeinander folgende Gegenstände darstellen, obgleich die Natur ihrer Zeichen die Koexistenz fordert; dann die Allegoriker, die von den natürlichen Zeichen einen willkürlichen Gebrauch machen, und jene, die das Unsichtbare oder Hörbare durch das Sichtbare darstellen wollen. Lessing, ganz vom

[1]) Laokoon, C. XVI—XX.

Begriffe der „Natürlichkeit" der Zeichen befangen, geht so weit, daß er es für einen Fehler oder Mangel erklärt, wenn man Gegenstände im verkleinerten Maßstabe und nicht in natürlicher Größe male! Und er schließt mit den Worten: „Ich behaupte, daß nur die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser können als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Geheimnis, das dieses sehr wohl erläutert. ‚Wer,' sagt er, ‚mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt die Türe öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt'." [1])

Die Grenzen und Klassifikationen der Künste in der späteren Philosophie — Herder, Kant

Über dieses Lessingsche Prinzip der richtigen Grenzen oder der individuellen Natur jeder Kunst arbeiteten die späteren Philosophen, die, ohne das Prinzip selbst je in Diskussion zu ziehen, sich bemühten, die Künste zu klassifizieren und in Gruppen zu ordnen. Herder vertiefte die Forschungen Lessings in einzelnen ihrer Teile in seinem Fragment über die Plastik 1769.[2]) Heydenreich (1790) handelte ausführlich von den Grenzen der sechs Künste, Musik, Tanz, bildende Künste, Gartenkunst, Poesie und darstellende Kunst; und er bekämpfte den clavecin oculaire des Père Castel, der in Verbindung von Farben bestand, die genau so wirken sollten wie die reinmusikalischen Töne durch Harmonie und Melodie.[3]) Kant behalf sich mit der Analogie des redenden Menschen und teilte die Künste ein nach Wort, Gebärde und Ton, also in Wortkünste, bildende Künste und Künste des Spieles der Empfindungen (Mimik und Koloristik).[4])

Schelling, Solger

Schelling unterschied die künstlerische Identität, je nachdem sie im Erguß des Unendlichen im Endlichen oder des Endlichen im Unendlichen bestand: die ideale Kunst oder die reale Kunst, die Poesie oder die Kunst

---

[1]) Laokoon ed. Blümner, Nachlaß D., S. 461.

[2]) Plastik, einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, 1778. (Deutsche Nationalliteratur, Band LXXVI, III. Teil, Abschn. 2.

[3]) System der Ästhetik, S. 154—236.

[4]) Kritik der Urteilskraft, § 51.

im engeren Sinne. Zur realen Gruppe gehören die bildenden Künste, wie die Musik, die Malerei, die Plastik, welch letztere auch die Architektur, das Basrelief und die Bildhauerkunst einschließt. Ihnen entsprechen in der idealen Gruppe die drei Formen der Poesie, Lyrik, Epik und Dramatik.[1]) Mit ähnlicher Methode stellte Solger neben die Poesie als die universelle Kunst die Kunst im engeren Sinne, die entweder symbolisch ist, Skulptur, oder allegorisch, die Malerei; in beiden Fällen bestünde die Einheit von Körper und Gedanke; nähme man die Körperlichkeit ohne Begriff, so habe man die Architektur, nähme man den Begriff allein ohne Materie, so erhalte man die Musik.[2]) Für Hegel vereinte die Poesie die beiden Extreme der bildenden Künste und der Musik.[3])

Schopenhauer, Herbart

Schopenhauer warf, wie wir bereits früher angedeutet, die gewohnten Schranken der einzelnen Künste um, um sie in neue Gruppen nach den Ideen, die sie darstellen, zu ordnen.[4]) Herbart behielt die beiden Lessingschen Gruppen, der gleichzeitigen und der nacheinander folgenden Künste, bei, indem er hinzufügte, daß die ersteren die seien, „die sich von allen Seiten zeigen", die letzteren diejenigen, „die etwas in Halbdunkel stellen, kein vollständiges Nachsuchen gestatten". Die erste Gruppe bestehe aus der Architektur, der Kirchenmusik und der klassischen Poesie, die zweite aus der Gartenkunst, der Malerei, der Unterhaltungsmusik und der romantischen Poesie! Unerbittlich zeigt er sich gegen diejenigen, die in einer Kunst den Gipfelpunkt der anderen suchen und die Musik für eine Art Malerei halten, die Malerei aber für Poesie, die Poesie für eine hohe Plastik und die Plastik für eine Art ästhetischer Philosophie.[5]) Andererseits aber gibt er zu, daß ein konkretes Kunstwerk, ein Gemälde z. B., malerische, poetische und andere Elemente verschiedener Natur enthalten könne, die durch die Geschicklichkeit des Künstlers fest zu einem Ganzen vereinigt sind.[6])

---

[1]) Philosophie der Kunst, S. 370—371.
[2]) Vorlesungen über Ästhetik, S. 257—262.
[3]) Ebenda, Band III.
[4]) Siehe oben S. 294 fg.
[5]) Schriften zur praktischen Philosophie, Werke VIII, 12.
[6]) Einleitung, § 110, S. 164—165.

Weiße, Zeising, Vischer

Weiße teilte die Künste in drei Triaden, in eine Monarchie, die den neun Musen entsprechen sollte.[1]) Zeising machte eine Einteilung in Kreuzstellung: Erstens in bildende Künste (Architektur, Skulptur, Malerei), in musikalische (Instrumentalmusik, Gesang und Poesie) und mimische (Tanz, Gesangesmimik, Darstellungskunst); und zweitens in makrokosmische (Architektur, Instrumentalmusik und Tanz), mikrokosmische (Skulptur, Gesang, Gesangesmimik) und historische (Malerei, Poesie und Darstellungskunst).[2]) Vischer klassifizierte sie nach den drei Formen der Phantasie, der bildenden, der sensitiven und der poetischen, denen die objektiven Künste, Architektur, Plastik und Malerei, die subjektive Kunst, die Musik, und die objektiv-subjektive, die Poesie, entspreche.[3]) Gerber schlug vor, eine „besondere Sprachkunst“ aufzustellen, die sich ebenso von der Prosa wie von der Poesie unterscheiden sollte und im Ausdruck der einfachen Gemütsbewegungen bestehen sollte: diese Kunst sollte der Plastik entsprechen im Schema Künste des Auges a) Architektur, b) Plastik, c) Malerei; Künste des Ohres a) Prosa, b) Sprachkunst, c) Poesie.[4]) — Ohne alle die anderen zahllosen und mannigfachen Klassifikationssysteme weiter zu erwähnen, wollen wir nur noch sagen, daß die neuesten die von Schasler und von Hartmann sind, die auch die Geschichte der Ästhetik geschrieben und die Versuche ihrer Vorgänger einer detaillierten Kritik unterzogen haben.

M. Schasler[5]) ordnet die Künste in zwei Gruppen, nach dem Kriterion der Gleichzeitigkeit und der Aufeinanderfolge. Die Künste der Gleichzeitigkeit sind: die Architektur, die Plastik, die Malerei, die der Aufeinanderfolge: die Musik, die Mimik, die Poesie. Wenn man diese Gruppen der Reihe nach durchgeht, so merkt man, wie die Gleichzeitigkeit, die zuerst vorherrscht, mehr und mehr der Aufeinanderfolge weicht, die in der zweiten Gruppe vorherrschend wird und die andere sich unterwirft, ohne sie jedoch vollkommen auszuschließen. Parallel mit dieser Einteilung läuft eine zweite nach dem Verhältnisse des idealen und materiellen Elementes in jeder Kunst, der Bewegung und der Ruhe. Von der Architektur,

---

[1]) Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, 539—540.

[2]) Ebenda S. 547—549.

[3]) Ästhetik §§ 404, 435, 437, 838 usw.

[4]) Gustav Gerber, Die Sprache als Kunst, Bromberg 1871—1874.

[5]) Schasler, Das System der Künste (II. Auflage, Leipzig-Berlin 1881).

die „materiell die schwerste, geistig die leichteste aller Künste" ist, gelangt man bis zur Poesie, in der das Verhältnis umgekehrt ist. Es entstehen dann seltsame Analogien zwischen den Künsten der ersten und der zweiten Gruppe; der Architektur entspricht die Musik, der Plastik die Mimik, der Malerei mit ihren drei Gattungen, Landschaft, Genre und Historie, die Poesie mit ihren drei Formen, der Lyrik (und Deklamation), der Epik (und Rhapsodik), der Dramatik (und der Darstellungskunst).

Eduard von Hartmann

Hartmann[1]) teilt die Künste in Künste der Wahrnehmung und Künste der Phantasie ein. Die ersteren unterliegen der Dreiteilung in Künste des Raumes oder sichtbare Künste (Plastik und Malerei), in Künste der Zeit oder hörbare (Instrumentalmusik, Mimik der Sprache, Gesangesvortrag) und in Raum- und Zeitkünste oder mimische (Pantomime, Tanzmimik, Schauspielkunst, Operngesang). Die Künste der Phantasie haben nur eine einzige Art: die Poesie. Ausgeschlossen bleiben die Architektur, die dekorativen Künste, die Gartenkunst, die Kosmetik, die verschiedenen Prosagattungen, die alle als unfreie Künste betrachtet werden.

Die höchste Kunst — Richard Wagner

Gleichzeitig mit diesen Forschungen nach der rechten Einteilung der Kunst führen dieselben Philosophen auch eine andere nach der „höchsten Kunst" weiter, und der eine sieht sie in der Poesie, ein anderer in der Musik, ein dritter in der Skulptur, andere endlich in der Verbindung der Künste, besonders in der Oper, der Theorie entsprechend, die bereits im achtzehnten Jahrhundert verkündet,[2]) im neunzehnten Jahrhundert von Richard Wagner vertreten und entwickelt wurde.[3]) Einer der letzten von denen, die die Frage erörterten, ob die einfachen oder die kombinierten Künste größeren Wert hätten, behauptet, daß den einfachen als solchen eine gewisse Vollkommenheit zukomme, daß aber den kombinierten eine größere zuzusprechen sei, trotz den Kompromissen und gegenseitigen Konzessionen, zu denen sie durch die Vereinigung genötigt würden; daß aber dennoch die einzelnen, von einem anderen Standpunkte betrachtet, einen größeren Wert hätten und daß schließlich zur Verwirklichung des Be-

---

[1]) Philosophie des Schönen, C. 9 und 10.

[2]) J. G. von Sulzer, Allgemeine Theorie beim Worte Oper.

[3]) Richard Wagner, Oper und Drama, 1851.

griffes der Kunst die einen wie die anderen nötig seien.[1]) Welch ein Aufwand an Dialektik, um zu einem so nichtssagenden Resultate zu gelangen!

Lotze gegen die Klassifikation

Die Willkürlichkeit, Leerheit und Kindlichkeit solcher Fragen und Einteilungen springt in die Augen; ja sogar manche metaphysische Philosophen sahen das ein. Lotze schrieb: „es ist schwierig zu sagen, was denn eigentlich diese Versuche nützen und wem? Die Einsicht in die Natur und Gesetze der einzelnen Künste werden nur wenig durch die Angabe der systematischen Stelle gefördert, an welche sie verwiesen werden.“ Er bemerkt, daß im wirklichen Leben die mannigfachsten Zusammenhänge zwischen den Künsten erkennbar sind, aber keine systematische Gruppierung gestatten, während man im Reiche des Gedankens so viele Gruppierungen ausdenken könne, als man eben wolle, und er entschloß sich endlich seinerseits für eine der möglichen Einteilungen, nicht weil sie die einzige, sondern weil sie die bequemste wäre. Es war die, welche mit der Musik begann „als die Kunst freier Schönheit, die nur durch die Gesetze ihres Materiales, aber nicht durch Bedingungen einer bestimmten Aufgabe der Zweckmäßigkeit oder der Nachahmung beschränkt ist, mit der Architektur fortgesetzt, die nicht frei mit den Formen spielt, sondern sie in den Dienst eines bestimmten Zweckes beugt und so weiter zur Plastik, Malerei, Poesie kommt und die geringeren Künste beiseite läßt, die nicht neben die anderen gestellt werden können, da sie unfähig sind, die Totalität des geistigen Lebens auch nur annähernd auszudrücken.“[2]) Ein neuer französischer Kritiker, Basch, erhöht die Dosis: ist es notwendig, erst zu beweisen, daß es eine absolute Kunst, die sich nach, ich weiß nicht was für immanenten Gesetzen differenziert haben sollte, nicht gibt? Das, was existiert, sind nur die Formen der einzelnen Künste oder vielmehr nur die Künstler, die versucht haben, so gut wie sie konnten, je nach den materiellen Mitteln, über die sie verfügten, das Ideal, das in ihren Seelen erklang, zur Darstellung zu bringen. Um zu einer Einteilung der Künste zu kommen, darf man nicht von der Kunst an sich, sondern muß vom Künstler ausgehen. Und Basch gibt eine Einteilung „nach den drei Hauptarten der Einbildungskraft, der des Gesichtes, der Bewegung und

---

[1]) Gustav Engel, Ästhetik der Tonkunst, 1884; siehe auch Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 579—580.

[2]) Lotze, Geschichte der Ästhetik, S. 458—460; vergleiche auch S. 445.

des Gehöres"; und er unterläßt es auch nicht, uns seine höchste Kunst zu nennen, die für ihn die Musik ist.[1])

M. Schasler gegen Lotze

So wenig Sympathie wir auch für das ästhetische System Schaslers haben, so können wir ihm doch in seinem lebhaften Widerspruch gegen die Kritik Lotzes, in seinem Protest gegen das Prinzip der Gleichgültigkeit und der Bequemlichkeit, auf das Lotze sich stützt, nicht unrecht geben und auch nicht, wenn er sagt, „daß gerade die Gliederung der Künste als der wahre Prüfstein und Gradmesser für den wissenschaftlichen Wert eines ästhetischen Systemes zu betrachten ist, da in ihr sich alle theoretischen Fragen zu einer konkreten Lösung zusammendrängen".[2])

Widerspruch bei Lotze

Lotze hat sich gerade im unrichtigen Moment seiner naturwissenschaftlichen Studien erinnert. Das Prinzip der „Bequemlichkeit", ausgezeichnet für die approximativen Klassifikationen in der Botanik und Zoologie, ist in die Philosophie eingeführt ein Skandal. Welches ist die gemeinsame Voraussetzung, die Lotze mit Schasler und den anderen Ästhetikern teilt? Das Lessingsche Prinzip von der Konstanz der Begrenzung und der individuellen Natur jeder Kunst. Die Richtigkeit dieses Prinzips vorausgesetzt, auch vorausgesetzt, daß die Künste keine empirischen Begriffe, sondern präzise, ästhetische Begriffe seien, wie darf man sich da der philosophischen Forderung entziehen, das Verhältnis dieser Begriffe untereinander festzustellen, sie in Gruppen zu ordnen, unter einander einzuteilen, neben einander zu stellen oder aus einander abzuleiten? Was hat die „Bequemlichkeit" hier überhaupt zu suchen? Schasler hat recht, und er sagt vielleicht auch ganz richtig, daß die Einteilung der Künste den wissenschaftlichen Wert der ästhetischen Systeme am besten zeigt; gerade darum ist ja das System Schaslers so schlecht, weil seine Einteilung ohne Zweifel so schlecht ist! Es war das Prinzip selbst, das Lessing aufgestellt hatte und das die Kritik hätte angreifen und beseitigen müssen, um all diesen wahnsinnigen Versuchen den Boden unter den Füßen wegzuziehen. Das Prinzip beibehalten und die Notwendigkeit einer Einteilung leugnen, wie Lotze es tut, ist ein Widerspruch. Aber wer unter so vielen Ästhetikern

---

[1]) Essai critique sur l'esth. de Kant, S. 489—496.

[2]) Das System der Künste, S. 47.

hat den Einfall gehabt, die wissenschaftliche Grundlage der Unterscheidungen noch einmal zu untersuchen und in Erwägung zu ziehen, die Lessing in seiner feinen und eleganten Prosa verkündet hatte? Wer von ihnen allen hat die Wahrheit erkannt, die Aristoteles in einem Augenblick aufblitzte, als er es ablehnte, den Unterschied zwischen Poesie und Prosa in einem so äußerlichen, physischen Moment wie dem Metron zu suchen?[1])

Zweifel bei Schleiermacher

Schleiermacher scheint der einzige gewesen zu sein oder jedenfalls einer von den ganz wenigen, die die Schwierigkeit des Problems ahnten. Aber seine Ansichten über das Thema sind schwankend und unsicher. Er will vom allgemeinen Begriff der Kunst ausgehen, um ihre verschiedenen Formen als notwendig daraus abzuleiten, und er findet in der künstlerischen Tätigkeit zwei Seiten, das „gegenständliche" Bewußtsein und das „unmittelbare" Bewußtsein. Die Kunst liegt weder ganz in dem einen, noch ganz in dem anderen: das „unmittelbare" Bewußtsein, das die „Vorstellung" ist, läßt die Mimik und die Musik entstehen; das „gegenständliche" Bewußtsein, das das Bild ist, die bildenden Künste. Sowie er aber an die Analyse eines konkreten Bildes geht, findet er das unmittelbare und das gegenständliche Bewußtsein untrennbar verbunden; „und so sind wir," sagt er, „auf etwas ganz Entgegengesetztes gekommen, nämlich, daß wir die Künste in einer vereinigenden Beziehung zueinander betrachten." Und auch die traditionelle Einteilung in gleichzeitige Künste und Künste der Aufeinanderfolge scheint ihm nicht stichhaltig: „Genauer betrachtet, verschwindet dieser Unterschied ganz." Auch in der Architektur und in der Gartenkunst ist die Betrachtung eine aufeinanderfolgende, und gerade in den Künsten der Aufeinanderfolge, wie die Poesie, ist es die Koexistenz und die Gruppierung, auf die es ankommt. „Der Unterschied ist daher, von beiden Seiten angesehen, doch nur ein fließender, und der Gegensatz bedeutet nichts weiter als dies, daß alles Auffassen ebenso wie alle Produktivität immer ein Sukzessives ist, daß aber so, wie wir uns das Verhältnis von beiden denken, wo das Kunstwerk als ein Gegebenes und Aufzufassendes erscheint, beides zusammen sein muß: das Zugleichsein, das ist das eine wahre Einheit Sein, und das Sukzessivsein, das heißt das in einer Reihe von Momenten nur Hervorzubringende und Aufzufassende." Und an einer anderen Stelle

[1]) Poet. c. 1.

sagt er: „Die Wirklichkeit der Kunst als äußere Erscheinung sei bedingt durch die im physischen und leiblichen Organismus begründete Art und Weise, wie überhaupt Innerliches äußerlich werden kann, und hieraus hätten sich die verschiedenen Künste ergeben ... das Gemeinsame in diesen Tätigkeiten war aber nicht das Äußerliche, sondern dies war das Trennende im Bilde. ...“ Wenn wir diese Bemerkung mit ihrer klaren und reinlichen Unterscheidung zwischen dem ästhetischen Vorgang und dem, was man Technik nennt, besonders betrachten wollten, so wäre es leicht daraus zu folgern, daß Schleiermacher die Einteilungen der einzelnen Künste als ästhetisch unzulässig betrachtet. Aber Schleiermacher zieht diese logische Schlußfolgerung nicht, er fährt fort zu schwanken. Auch in der Poesie erkennt er die Untrennbarkeit des subjektiven und objektiven Elementes, des musikalischen und figurativen. Und dennoch bemüht er sich, Definitionen und Abgrenzungen der Malerei gegenüber der Skulptur und Architektur zu finden und dergleichen. Bisweilen denkt er sogar an eine Vereinigung der verschiedenen Künste, die erst die vollständige Kunst ergeben sollte. In der Anordnung seiner Vorlesungen bedient er sich einer Einteilung in Begleitungskünste (Mimik und Musik), bildende Künste (Architektur, Gartenkunst, Malerei, Skulptur) und Poesie.[1]) Wie nebelhaft, ungenau und widerspruchsvoll sich Schleiermacher auf diesem Gebiet auch zeigen mag, so gebührt ihm dennoch das große Verdienst, daß er zuerst daran gezweifelt, ob die Lessingsche Theorie auch begründet sei, und sich die Frage gestellt, mit welchem Recht man in der Kunst überhaupt einzelne Künste unterscheide.

4

Die ästhetische Theorie des Schönen in der Natur

Schleiermacher leugnete entschieden die Existenz „des Schönen in der Natur“ und pries Hegel, daß er diese Negation zuerst ausgesprochen.[2]) Wir wollen hier nicht wiederholen, daß Hegel dieses Lob durchaus nicht verdiente, da seine Verneinung mehr eine solche in Worten als eine tatsächliche war, müssen aber die Bedeutung des Schleiermacherschen Satzes betonen, soweit derselbe sich gegen die Existenz einer „objektiven natür-

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, 11, 122—129, 137, 143, 151, 167, 172, 284—286, 487—488, 508, 635.

[2]) Siehe oben S. 330.

lichen Schönheit, die nicht vom menschlichen Geist hervorgebracht würde", wendete. Die Theorie vom Schönen in der Natur im metaphysischen Sinne bedeutet nicht einen speziellen Irrtum der ästhetischen Wissenschaft, sondern bildet einen integrierenden Bestandteil einer ganz allgemein falschen und durch nichts zu rechtfertigenden Anschauung, die mit der Metaphysik selbst fällt, zu der sie gehört und deren Geschichte wir an ihrer Stelle berichtet haben.[1])

Der von Schleiermacher aufgestellte Satz hat jedoch seinerseits eine irrige Bedeutung, insofern er die Undenkbarkeit ästhetischer Reproduktionen, die durch natürliche Erscheinungen angeregt wurden, in sich schließt.[2]) Zur Widerlegung dieses Satzes bedarf es nur der Beobachtung der Phänomena, von denen die Wahrnehmung der Natur begleitet ist. Es ist bekannt, daß das historische Studium des „Naturgefühles" besonders durch Alexander v. Humboldt und zwar durch die Dissertation, die sich im zweiten Bande seines „Kosmos" befindet[3]), befördert wurde; seine Forschungen wurden neben vielen anderen insbesondere von Laprade und Biese, fortgesetzt.[4]) Vischer vollzog in der Selbstkritik seiner Ästhetik den Übergang von der Metaphysik des Naturschönen zu seinem psychologischen Verständnis. Er erkannte, daß er den berühmten Abschnitt seines ersten ästhetischen Systemes über das Schöne in der Natur beseitigen und ihn mit dem Abschnitt über die Phantasie verschmelzen mußte; Abhandlungen gleich der, die er zuerst ausgeführt hatte, gehören nicht in die ästhetische Wissenschaft: es sind Werke, die aus Zoologie, Phantasterei, Gefühl und Humor zusammengesetzt sind, Monographien gleich denen des Dichters G. G. Fischer über das „Leben der Vögel" oder die „Ästhetik der Pflanzenwelt" Bratraneks.[5]) Hartmann als Erbe der alten Metaphysiker tadelt Vischer für die Ausscheidung dieses Abteiles und behauptet, daß neben der von der menschlichen Phantasie in die Naturgegenstände „hineingelegten Schönheit" es eine formale und substantielle Schönheit der Natur gebe, die auf der Verwirklichung der im-

[1]) Ebenda S. 327—331.

[2]) Siehe theoretischen Teil, S. 92—95.

[3]) Das Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme; Kosmos, II.

[4]) V. Laprade, Le sentiment de la nature avant le christianisme, 1866; et chez les modernes, 1867; Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern, Kiel 1882—1884; Die Entw. des Naturgef. im Mittelalter und in der neuen Zeit, 2. Aufl., Leipzig 1892.

[5]) Kritische Gänge, V., 5—23.

manenten Ziele oder der „Ideen“ der Natur beruhe.[1]) Aber der Weg, wie ihn Vischer zuletzt gewiesen, ist der einzige, auf dem der Satz Schleiermachers eine Korrektur erfahren und gezeigt werden kann, in welchem Sinn von einer (ästhetischen) Schönheit der Natur überhaupt die Rede sein kann.

Theorie des ästhetischen Sinns

Daß es einen besonderen ästhetischen Sinn, daß es höhere Sinne gebe und daß das Schöne mit einigen Sinnen unter Ausschluß der anderen zu tun habe, ist bereits ein uralter Gedanke. Wir haben gesehen,[2]) daß bereits im „älteren Hippias“ Sokrates diese Lehre erwähnt, nach der „das Schöne das ist, was dem Gehör und dem Gesichtsinn gefällt“ (τὸ καλόν ἐστι τὸ δι᾽ ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ). Und in der Tat, wie könnte man leugnen, daß schöne Menschen, Schmuckstücke, Bilder und Figuren uns gefallen, soweit wir sie mit den Augen sehen, und schöne Lieder, Stimmen, Musik, Reden und Gespräche, wenn wir sie mit den Ohren hören? Aber wir wissen auch, daß Sokrates selbst diese Theorie mit den beweiskräftigsten Argumenten widerlegte. Abgesehen von der Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, daß es schöne Dinge gibt, die nicht aus Sinneseindrücken des Auges und des Ohres entstehen, und der anderen Schwierigkeit, daß sich kein Grund dafür finden läßt, aus dem Genusse dieser beiden Sinne eine besondere Klasse zu machen, die man von dem Genusse der übrigen Sinne trennt; so liegt vor allem die im strengen Sinn philosophische Einwendung vor, daß das, was dem Gesicht gefällt, dem Gehör mißfällt und umgekehrt; daher kann der Grund der Schönheit weder die Sichtbarkeit noch die Hörbarkeit sein: sie muß vielmehr etwas sein, was von beiden verschieden und ihnen gemeinsam ist (τὸ κοινὸν τοῦτο).[3]) Die Frage wurde vielleicht nie wieder mit solchem Scharfsinn und Ernst untersucht, wie es in diesem Platonischen Dialoge der Fall ist. Im achtzehnten Jahrhundert erklärte Home, daß die Schönheit mit dem Gesichtsinn zu tun habe, und die Eindrücke der anderen Sinne wohl angenehm, aber nicht schön sein können. Nichtsdestoweniger schied er den Gehör- und den Gesichtsinn als „höhere“ Sinne von denen des Gefühls, des Geschmacks und des Geruchs; diese letzteren sind lediglich körperlich, die ersteren raffinierter und geistiger. Sie gewähren Genüsse,

[1]) Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 217—218; Vergl. Philosophie des Schönen, II. C, 7.

[2]) S. oben S. 158.

[3]) Hippias maior, stellenweise.

die niedriger sind als die des Intellekts, aber höher stehen als die organischen. Würdige, erhabene, süße, mäßig erheiternde Genüsse, die ebenso weit vom Taumel der Leidenschaften wie von der Schlaffheit der Indolenz entfernt sind, die so recht dazu geeignet sind, den Geist neu zu beleben und zu beruhigen.[1]) Herder, den Anregungen der bereits oben erwähnten Schriften Diderots und anderen von Rousseau und Berkeley folgend, verteidigte die Wichtigkeit des Tastsinns in der Plastik: Der dritte Sinn und der am wenigsten erforschte, und der vielleicht zuerst erforscht werden sollte, ist das Gefühl, das unter die groben Sinne verwiesen worden ist. Aber so wie das Gefühl nichts von Oberflächen und Farben weiß, so weiß das Gesicht nichts von Formen und Gestalten. Daraus folgt, daß das Gefühl doch kein gar so grober Sinn sein kann, weil es im eigentlichen Sinn das Organ jeder Empfindung von anderen Körpern ist und daher ein weites Gebiet reicher und feiner Begriffe unter sich hat. So wie die Oberfläche zum Körper, so und nicht anders verhält sich das Gesicht zum Gefühl; und es ist nur eine gewohnte Abkürzung, zu sagen, daß wir die Körper sehen so wie die Oberflächen und daß wir mit den Augen zu sehen glauben, was wir in Wirklichkeit in unserer Kindheit nur ganz allmählich durch das Gefühl erlernt haben. Jede Formenschönheit, jede Körperschönheit ist keine Vorstellung des Gesichtsinns, sondern des Tastsinns.[2]). Von den drei ästhetischen Sinnen Herders, dem Gesichtsinn für die Malerei, dem Gehörsinn für die Musik und dem Tastsinn für die Skulptur kehrte Hegel zu den zwei althergebrachten zurück, indem er sagte: „Das Sinnliche der Kunst bezieht sich nur auf die beiden theoretischen Sinne des Gesichts und Gehörs, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben, denn Geruch, Geschmack und Gefühl haben es mit dem Materiale als solchen und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu tun; Geruch mit der materiellen Verflüchtigung durch die Luft, Geschmack mit der materiellen Auflösung der Gegenstände und Gefühl mit Wärme, Kälte, Glätte usw. Aus diesem Grunde können es diese Sinne nicht mit den Gegenständen der Kunst zu tun haben, welche sich in ihrer realen Selbständigkeit erhalten sollen und kein nur sinnliches Verhältnis zulassen. Das für diese Sinne Angenehme ist nicht das Schöne der Kunst.“[3]) Daß die Frage nicht so

[1]) Elements of criticism. Einleitung; vergl. auch c. 3.

[2]) Herder, Kritische Wälder (Werke IV, S. 47—58). Vergl. Kaligone (ebenda Bd. XXII, stellenweise) und das Fragment über die Plastik.

[3]) Vorles. über Ästhetik, I, S. 50—51.

leicht zu lösen sei, das fühlte wie gewöhnlich Schleiermacher sehr gut. Er verwirft vor allem die Unterscheidung der Sinne in „verworrene und klare"; er gibt als Hauptunterschied zwischen dem Gesicht- und Gehörsinn auf der einen und den übrigen Sinnen auf der anderen Seite zu, „daß diese gar keiner freien Tätigkeit fähig, sondern vielmehr das Maximum der Passivität sind, während jene einer Tätigkeit, die von ihnen ausgehe, fähig und, ohne affiziert zu sein, Gestalten und Töne zu produzieren imstande sind." Auge und Ohr sind nicht bloß Wahrnehmungsmittel, denn in diesem Falle gäbe es nicht eine ihnen angehörige Kunst, sondern sie sind zugleich auch Funktionen willkürlicher Bewegungen, die das Gebiet der Sinne erfüllen. Andererseits glaubt er, daß der Unterschied eher ein solcher des Grades und der Quantität sei und daß man auch den anderen Sinnen ein Minimum von Unabhängigkeit zuerkennnen müsse.[1]) Vischer behält die beiden ästhetischen Sinne bei, „freie Organe, die nicht weniger geistig als sinnlich sind" und die nichts mit der materiellen Zusammensetzung des Gegenstandes zu tun haben, sondern ihn als Ganzes bestehen und auf sich wirken lassen.[2]) Köstlin glaubt, daß die niederen Sinne nichts anschaulich vermitteln, das von ihnen getrennt wäre, daß sie nur unsere eigenen Modifikationen vermitteln. Dennoch seien Geschmack, Geruch und Gefühl nicht aller ästhetischen Bedeutung bar, indem sie die höheren Sinne unterstützten; denn ohne den Tastsinn könnte sich ein Bild auch dem Blicke nicht als hart, dauerhaft, fest zeigen, noch könnten sich ohne den Geruch gewisse Bilder als gesund und frisch darbieten.[3]) Wir lassen hier jene Meinungen außer Betracht, die auf metaphysischen oder sensualistischen Anschauungen beruhen[4]): die Sensualisten nehmen alle Sinne in den ästhetischen (d. h. hedonistischen) Vorgang auf; es genügt nur an den „gelehrten Kralik" zu erinnern, den Tolstoj in seinem Buch über die Kunst verspottet und der die „fünffachen" Künste des Geschmacks, des Geruchs, des Tastsinns, des Gehörs und des Gesichts aufzählt![5]) Die wenigen Zitate, die wir gebracht, genügen wohl, die Verlegenheiten zu zeigen, in welche die Qualifizierung der Sinne als „ästhetisch" die Denker gebracht hat, die dadurch sich gezwungen sehen,

[1]) Vorlesf. über Ästhetik, S. 92 f.

[2]) Ästhetik I, 181.

[3]) Ästhetik, S. 80—83.

[4]) S. z. B. Grant Allen, Physiological Aesthetics, C. IV u. V.

[5]) Tolstoj, Qu'est ce que l'art? p. 19—22. Kralik ist der Verfasser eines Buches „Weltschönheit", Versuch einer allgemeinen Ästhetik, Wien 1894.

entweder einen widersinnigen Unterschied zwischen einer Gruppe von Sinnen und der anderen zu machen, oder alle Sinne als ästhetisch anzuerkennen und jedem Sinneseindruck als solchen einen ästhetischen Wert zuzusprechen. Aus diesen Verlegenheiten gibt es keinen anderen Ausweg als durch die Erkenntnis der Unmöglichkeit, zwei Gruppen so völlig disparater Erscheinungen miteinander in Verbindung zu bringen, wie es die darstellende Form des Geistes auf der einen und die Konzeption bestimmter physiologischer Organe oder einer bestimmten Materie von Eindrücken auf der anderen Seite sind.[1])

Die Lehre von den Stilarten

Eine Abart der irrigen Lehre von den Literaturgattungen war die Theorie der Stilarten oder Formen (χαρακτῆρες τῆς φράσεως). Das Altertum stellte ihrer in der Regel drei auf, den „erhabenen, den mittleren und den mageren" Stil, eine Dreiteilung, die auf Antisthenes zurückzuführen scheint.[2]) Bisweilen trat an Stelle dieser Einteilung die in „subtilen, kräftigen und blütenreichen" Stil, oder sie wurde zu einer Vierteilung erweitert oder umgeändert, und die Benennung von historischen Ereignissen entnommen, als „attischer, asiatischer und rhodischer Stil". Im Mittelalter blieb dieselbe Dreiteilung im Umlaufe, die oft höchst sonderbar aufgefaßt wurde: der erhabene Stil, sagte man, handelt von Königen, Fürsten und Baronen, wie z. B. die Aeneis, der mittlere von Leuten des Mittelstandes, wie z. B. die Georgica, und der niedere Stil von Leuten niederen Standes, wie z. B. die Bucolica! Die drei Formen wurden dann auch „tragischer, elegischer und komischer" Stil genannt.[3]) Alle Rhetoriken der neueren Zeit behielten diese Kategorien bei: auch in der Blairs marschieren Stile auf, wie der breite, der konzise, der nervöse, gewagte, leise, elegante, blütenreiche und ähnliche. Heute spricht allerdings beinahe niemand mehr von ihnen. Immerhin ist jedoch bemerkenswert, daß 1818 der Italiener Melchiorre Delfico in seinem Buche „Über das Schöne" lebhaft die „so zahlreichen Stileinteilungen" und das Vorurteil kritisierte, „daß es so viele Stile geben könne." Er sagte: „Der Stil kann entweder gut oder schlecht sein" und fügt noch hinzu, daß der Stil für die Künstler nicht eine präventive Idee in ihrem Geiste, sondern eine

---

1) S. theoretischen Teil, S. 18—20.

2) Vergl. Volkmann, Rhetorik der Griechen und Römer, S. 532—534.

3) Comparetti, Virgilio nel med. ev. I. 172.

Konsequenz der Hauptidee oder jener Vorstellung sein müsse, welche die ganze Erfindung und Komposition definiert.[1])

Die Lehre von den grammatikalischen Formen oder Redeteilen

Eine weitere Abart desselben Irrtums ist auch auf dem Gebiete der Linguistik „die Lehre von den grammatikalischen Formen oder „Redeteilen".[2]) Begonnen von den Sophisten (die Einteilung der Namen in Gattungen wird dem Protagoras zugeschrieben), fortgeführt von den Philosophen, insbesondere von Aristoteles und den Stoikern (ersterer kannte zwei oder drei Redeteile, die letzteren bereits vier oder fünf), wurde sie von den Alexandrinischen Grammatikern in der berühmten durch Jahrhunderte fortgesetzten Kontroverse zwischen den Analogisten und Anomalisten ausgearbeitet. Die Analogisten wie Aristarch wollten die Logik in die sprachlichen Vorgänge einführen, indem sie Regelmäßigkeiten feststellten, die in gewisser Weise der Konstanz der logischen Vorgänge entsprechen sollten. Das, was sie nicht auf eine logische Form bringen konnten, das wurde einfach für eine „Abweichung" erklärt und ausgeschieden: zur Bezeichnung solcher Abweichungen verwendeten sie die Ausdrücke Pleonasmus, Ellipse, Ennalage, Parallage, Metalepsis. Die Gewalt, die die Analogisten der lebendigen Sprache und der der Schriftsteller antaten, war eine solche, daß jemand, wie Quintilian bemerkt, recht gut (non invenuste) sagte, etwas anderes sei es, lateinisch und grammatikalisch zu sprechen („aliud esse latine aliud grammatice loqui.")[3]) Die Anomalisten forderten die Sprache in ihrer Wirklichkeit und die Freiheit der phantastischen Bewegung für sie zurück. Der Stoiker Chrysippus hatte eine Abhandlung verfaßt, in der er zeigte, daß ein und dieselbe Sache (ein und derselbe Begriff) durch verschiedene Töne ausgedrückt werden kann und daß ein und derselbe Ton verschiedene Begriffe ausdrücken kann („similes res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas"). Anomalist war auch der herrorragende Grammatiker Apollonios Dyskolos, der die Metalepsis, die Schemata und die anderen Kunstgriffe verwarf, mit denen die Analogisten das erklärten, was in ihre Zirkel nicht paßte, und der auch bemerkte, daß ein Wort für ein anderes zu gebrauchen und einen Redeteil, wo ein anderer hingehörte,

---

[1]) Nuove ricerche sul Bello, c. X.

[2]) S. theoretischen Teil, S. 188 fg.

[3]) Inst. orat. I. 6.

nicht eine grammatikalische Figur, sondern ein Schnitzer sei, ein Schnitzer, den man einem Dichter wie Homer nicht gut zumuten könnte. Aus diesem Streit also ging die Grammatik hervor (τέχνη γραμματική), die das Altertum der neueren Zeit hinterlassen und die man mit Recht als ein Kompromiß zwischen den entgegengesetzten Richtungen des Analogismus und Anomalismus bezeichnet hat. Wenn die Flexionsregeln (κανόνες) der Forderung der Analogisten entsprechen, so entsprechen ihre Ausnahmen wieder der der Anomalisten. War sie zuerst eine „Lehre der Analogie", so wurde die Grammatik zuletzt als eine „Theorie der Analogie und Anomalie" (ὁμοίου τε καὶ ἀνομίου θεωρία) definiert. „Der richtige Sprachgebrauch", mit dem Varro die Streitfrage lösen wollte, ist wie die meisten Kompromisse nur der organisierte Widerspruch: etwas ähnliches wie der „notwendige Schmuck" in der Rhetorik oder die „Arten mit einiger Freiheit" der Literaturlehrbücher. Entweder die Sprache gehorcht dem Gebrauch (soll heißen der Phantasie), dann folgt sie nicht der Vernunft (soll heißen der Logik); oder sie folgt der Vernunft und dann richtet sie sich nicht nach dem Gebrauch. Andere Analogisten waren der Meinung, daß die Logik wenigstens die einzelnen Arten und Unterarten bestimme, aber die Anomalisten wiesen nach, daß sie auch mit diesen nichts zu tun habe. Und Varro mußte zugeben, daß dieses Gebiet ein sehr schwieriges sei: „Hic locus maxime lubricus est!"[1]) — Im Mittelalter genoß die Grammatik eine abergläubische Verehrung; manche Leute wollten sogar in den acht Redeteilen eine göttliche Inspiration entdecken und bemerkten: „Octavus numerus frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur"; oder gar in den drei Personen des Verbums, deren Zweck sei „ut, quod in Trinitatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur!"[2]) Die Grammatiker der Renaissance und der späteren Zeit, die über diese Fragen wieder nachzudenken begannen, trieben argen Mißbrauch mit den Ellipsen, den Pleonasmen, den Lizenzen, Anomalien und Ausnahmen. Erst in der neueren Linguistik hat man begonnen, den Wert der Redeteile überhaupt in Zweifel zu ziehen (Pott, Paul und andere)[3]) Wenn sie trotz alledem noch immer existieren, so verdanken sie das nur ihrem ehrwürdigen Alter, über das längst vergessen worden ist, daß ihr Ursprung ein

---

[1]) Vergl. für all dies die Werke von Lersch und Steinthal, in denen die wichtigsten Texte sich finden.

[2]) Comparetti, a. a. O. I. 169—170.

[3]) Pott in der bereits zitierten Einleitung zu Humboldt; Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, c. XX: „Die Scheidung der Redeteile."

ganz illegitimer und wüster und ihr Triumph nur durch die Kriegsmüdigkeit der Parteien zu erklären war, sowie durch den Einfluß der empirischen und praktischen Grammatik.

Die Lehre der ästhetischen Kritik

Die Lehre von der Relativität des Geschmacks ist eine Form des Sensualismus, die den geistigen Charakter der Kunst leugnet. Man findet sie bei den Schriftstellern fast nie so aufrichtig und entschieden, wie sie sich in dem Satze darstellt: „De gustibus non est disputandum.“ Es wäre interessant festzustellen, wann dieser Satz aufkam und was seine ursprüngliche Bedeutung war, und ob man mit gustibus anfänglich nur auf die Eindrücke des Gaumens anspielen wollte. Sicher ist, daß er im siebzehnten Jahrhundert bereits auf die ästhetischen Vorgänge angewendet wurde. Auch die Sensualisten vermochten nicht, sich einer totalen Relativität des Geschmackes anzubequemen, und offenbar von einem dunklen Bewußtsein von der höheren Natur der Kunst gewarnt, suchten sie nach vermittelnden Ausdrücken. Ihre Qualen sind wahrhaft mitleidswürdig. „Gibt es einen guten Geschmack, der der einzig gute Geschmack ist?“ schrieb Batteux, „worin besteht er? wovon hängt er ab? Entspringt er aus dem Objekt oder aus dem Genie, das sich an ihm versucht? gibt es Regeln oder gibt es keine? Ist der Geist sein einziges Organ oder das Herz oder alle beide? Wie viele Fragen knüpfen sich an diese so wohlbekannte Rubrik, die so oft behandelt und niemals noch völlig geklärt worden ist?“ [1]) Home bietet ein Schauspiel dieser Schwierigkeiten. Über den Geschmack kann man nicht streiten, nicht nur über den des Gaumens, sondern über den keines Sinns. Das scheint im höchsten Grade vernünftig und scheint doch auf der anderen Seite übertrieben. Aber wie die Grundlagen dieses Satzes erschüttern? Wie vermöchte man zu behaupten, daß einem Menschen nicht gefallen sollte, was ihm tatsächlich gefällt? Also ist der Satz richtig. Aber nein, niemand, der Geschmack hat, wird sich diesem Schluß unterwerfen. Man spricht von gutem Geschmack und von schlechtem Geschmack; sind also die Urteile und Kritiken, die im Namen dieser Entscheidung ausgesprochen werden, widersinnig? sind diese so häufigen Ausdrücke sinnlos? Home behauptet schließlich die Existenz eines gemeinsamen Mustergeschmacks (standard of taste), den er aus der Notwendigkeit des menschlichen Zusammenlebens und aus einem „End-

---

[1]) Batteux, Les beaux arts, II. Teil, S. 54.

zweck", wie er sagt, ableitet; denn wer würde, wenn es nicht einen einheitlichen Geschmack gäbe, sich Mühe geben, Kunstwerke hervorzubringen? Wer kostbare und elegante Gebäude, schöne Gärten und ähnliche Arbeiten herstellen wollen? Und er weist auch noch auf einen zweiten „Endzweck" hin, nämlich das Bedürfnis, die Bürger zu öffentlichen Schaustellungen zu vereinigen, die durch die Beschäftigungen und die sozialen Klassen getrennt und voneinander entfernt werden. Aber wie diesen „Mustergeschmack" feststellen? Neue Verlegenheit. So wie wir für die Regeln der Moral uns nicht bei den Wilden Rats erholen, sondern bei den Menschen vollkommenster Bildung, so wird man sich auch für den „Mustergeschmack" an jene wenigen wenden müssen, die nicht mit körperlichen und erniedrigenden Arbeiten beschäftigt sind, die „keinen verdorbenen Geschmack" haben, die nicht von den Lüsten verweichlicht sind, die von Natur aus einen „guten Geschmack" haben, und die ihn durch Erziehung und Lebensführung vervollkommnet haben; und wenn dann noch immer Streitigkeiten entstehen, dann wird man sich, um sie zu lösen, an die Prinzipien der Kritik halten müssen, die Home selbst im Verlaufe seines Buches festgestellt hat.[1]) Ähnliche Widersprüche und circuli vitiosi finden sich in dem „Essay über den Geschmack" Humes, der sich vergeblich bemüht, die charakteristischen Eigenschaften zu finden, die den Mann von Geschmack auszeichnen, dessen Urteil maßgebend sein soll und der, während er einerseits behauptet, daß die allgemeinen Geschmacksprinzipien der menschlichen Natur gleichförmig seien und meint, daß man die verschiedenen Verkehrtheiten und Unwissenheiten nicht beachten dürfe, dennoch zugibt, daß einige Geschmacksverschiedenheiten unversöhnbar, unüberwindlich und doch frei von Tadel seien.[2])

Die Widerlegung dieses Satzes läßt sich aber nicht, wie wir bereits dargelegt, aus dem anderen Satz schöpfen, der die Absolutheit des Geschmacks verkündet, indem er ihn ins Gebiet der „verstandesmäßigen Begriffe" verlegt. Dennoch wußte man sich nicht anders aus dem Sensualismus herauszufinden, als um in diesen Intellektualismus zu verfallen. Beispiele dieses Irrtums sind im achtzehnten Jahrhundert: Muratori, der einer der ersten war, die da behaupteten, es gebe ein „allgemeingültiges Schöne, dessen Gesetze die Poetik aufstelle"[3]); André,

---

[1]) **Elements of criticism, III, c. 25.**

[2]) **Essays moral, political and literary (London 1862), c. 23. On the standard of taste.**

[3]) **Perfetta Poesia, Buch V, c. 5.**

der sagte, daß „das Schöne in einem Kunstwerk nicht das sei, was infolge besonderer Stimmungen der seelischen Kräfte und körperlichen Organe auf den ersten Blick der Einbildungskraft gefalle, sondern was der Vernunft und Reflexion mit Recht gefalle, und zwar infolge seiner eigenen Trefflichkeit oder seiner Richtigkeit und, wenn der Ausdruck erlaubt ist, durch seine innere Gefälligkeit“;[1]) desgleichen Voltaire, der einen universellen Geschmack annahm, der ein intellektueller sein sollte[2]); und so viele andere.

Gegen den intellektualistischen Irrtum nicht minder als gegen den sensualistischen erhob sich Kant; da er aber das Schöne in einen transzendentalen Vorgang versetzte, so vermochte auch er nicht die im phantastischen Sinn absolute Natur des Geschmacks zu entdecken.[3]) Die Nach-Kantische spekulative Philosophie mißt der Frage keine Bedeutung bei. Der ästhetische Vorgang wurde für sie eine Offenbarung, ein Wunder, und die Absolutheit des Geschmacks war, wie man wohl begreift, auf dem Wege des Wunders festgesetzt.

Die Lösung, die in der Erkenntnis besteht, daß man, „um ein Kunstwerk zu beurteilen, sich auf den Gesichtspunkt des Künstlers im Augenblick der Produktion stellen müsse“ und daß „Urteilen dasselbe wie Reproduzieren ist“, bahnte sich einen langsamen Weg von den Prinzipien des achtzehnten Jahrhunderts, von denen wir eine erste Andeutung in Italien in der bereits zitierten Schrift Francesco Montanis (1705) und in England in Alexander Popes „Essay über die Kritik“ finden. „A perfect judge will read each work of wit — With the same spirit that its author writ,“ sagte der letztere.[4]) Einige Jahre später erkannte Antonio Conti, was an Wahrem in der „règle du premier aspect“ lag, die Terrasson für die Beurteilung der Poesie empfohlen hatte; nur glaubte er, daß diese Regel leichter auf die modernen Schriftsteller anwendbar sei als auf die antiken. „Quand on n'a pas l'esprit prévenu, et que d'ailleurs on l'a assez pénétrant, on peut voir tout d'un coup, si un poète a bien imité son objet; car comme on connait l'original, c'est à dire les hommes et les moeurs de son siècle, on peut aisement lui confronter la copie, c'est à dire la poésie qui les imite.“ Wenn es sich aber um die Beurteilung der alten Dichter handelt, ist ein viel längerer Weg nötig. „Cette règle du premier aspect n'est presque

---

[1]) Essai sur le Beau, Abteilung III.

[2]) Essai sur le goût, a. a. O.

[3]) Siehe oben S. 268 fg.

[4]) Essay on criticism, 1711, II. Teil, Vers 233—234.

d'aucun usage dans l'examen de l'ancienne poésie, dont on ne peut pas juger qu'après avoir long temps réflechi sur la religion des anciens, sur leurs loix, leurs moeurs, sur leurs manières de combattre et d'haranguer, etc. Les beautés d'un poème, indépendantes de toutes ces circonstances individuelles, sont très rares, et les grands peintres les ont toujours évitées avec soin, car ils vouloient peindre la nature et non pas leurs idées." [1]) Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts findet man sie bereits gehörig entwickelt von Heydenreich, der die Ansicht aussprach, daß der „philosophische Kunstkritiker selbst Genie für die Kunst haben müsse. Auf diese Forderung könne die Vernunft so wenig verzichten, wie sie dem Blinden nicht das Recht zusprechen kann, über Farben zu urteilen. Er darf allerdings nicht glauben, daß es ihm gelingen könnte, für die Anziehungskräfte des Schönen durch Vernunftschlüsse zugänglich zu werden, das Schöne müsse sich seinem Gefühl mit unwiderstehlicher Evidenz offenbaren: von ihrem Zauber ergriffen, darf die Vernunft gar nicht Zeit haben, eine Reihe von „warum" zu durchlaufen, die Wirkung muß durch eine unversehene und entzückende Besitzergreifung und Überwältigung des ganzen Wesens von Anfang an jede Frage nach Ursprung und Provenienz ersticken. Aber dieser Zustand fanatischer Bewunderung kann nicht lange dauern; die Vernunft muß zur klaren Empfindung ihrer selbst gelangen. Nun wendet sie ihre Blicke auf den Zustand, in dem sie sich beim Genusse des Schönen befand, der ihr in Erinnerung geblieben ist. . . ." [2]) In der romantischen Zeit wurde diese im gesunden Sinn impressionistische Ansicht die vorherrschende. Ihr schloß sich in Italien auch De Sanctis an.[3]) Dennoch wurde keine strenge wissenschaftliche „Theorie der Kritik" aufgestellt, weil eine solche Theorie eben eine genaue Erkenntnis nicht nur vom Wesen der Kunst, sondern auch vom wahren Verhältnis zwischen dem ästhetischen Vorgang und den physischen Reizmitteln der Reproduktion und den historischen Nebenumständen, die diese begleiten, zur Voraussetzung gehabt hätte.[4]) In neueren Zeiten ist sogar die Möglichkeit einer ästhetischen Kritik geleugnet worden, die man für eine lediglich individuelle und kapriziöse Meinung an sich erklärte und an deren Stelle man eine vorgeblich „historische Kritik" setzen wollte, die man besser eine solche der

[1]) Briefe an Maffei, Prose e poesie, II, S. 120—121.
[2]) System der Ästhetik, Vorrede, S. XXI—XXV.
[3]) Siehe insbesondere Saggi critici, S. 355—358.
[4]) Siehe theoretischen Teil, S. 112—121.

„äußerlichen Gelehrsamkeit“ nennen müßte, da die wahre Literatur und Kunstgeschichte die Rekonstruktion und damit auch die Beurteilung des Kunstwerks voraussetzt. Diejenigen, die sich gegen diese gelehrte Kastration auflehnen wollten, sind infolgedessen sehr oft in den anderen Irrtum einer dogmatischen, abstrakten, intellektualistischen und moralistischen Kritik verfallen.[1])

Die Unterscheidung von Geschmack und Genie

Ein Fehler gegen den Begriff des ästhetischen Vorgangs als geistiger Tätigkeit ist die Trennung von Geschmack und Genie.[2]) Wir haben bereits bemerkt, wie im siebzehnten Jahrhundert, als diese Worte in die Mode kamen, „Geschmack, Genie und Geist“ häufig zusammengeworfen und untereinander verwechselt wurden. Andere aber nahmen eine wesentliche Verschiedenheit an und faßten das Genie als die produktive und den Geschmack als die urteilende Fähigkeit auf oder unterschieden auch den Geschmack in einen fruchtbaren und einen unfruchtbaren. Diese Terminologie wurde in Italien von Muratori[3]) und in Deutschland von Ulrich von König[4]) gebraucht. Batteux sagte: „Le goût juge des productions du genie.“[5]) Kant spricht von Werken, in denen man Genie ohne Geschmack finde oder Geschmack ohne Genie und andere, für die der Geschmack allein genüge.[6]) Diese Begriffe sind für ihn bald getrennte Begriffe als die urteilende und die produktive Fähigkeit, bald faßt er sie auch als die Gradunterschiede einer und derselben Fähigkeit auf. Alle oder wenigstens fast alle ästhetischen Schriftsteller haben die Unterscheidung von Geschmack und Genie beibehalten: ihren Höhepunkt erreicht sie in Herbart und seiner Schule.

Der Begriff der Kunst- und Literaturgeschichte

Die fortschreitende oder evolutionistische Kunstlehre erschien mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Damals prägte man die Einteilung in eine klassische und romantische Kunst, zu der in der Folge mit der wachsenden Kenntnis der vorhellenischen Welt die Abteilung orientalische

---

[1]) So z. B. A. Ricardou, La critique littéraire, Paris 1896.
[2]) Siehe theoretischen Teil, S. 114—115.
[3]) Perf. poes. V, C. 5.
[4]) Untersuchungen von dem guten Geschmack, 1727.
[5]) A. a. O. P. II, C. 1.
[6]) Kritik der Urteilskraft, § 48.

Kunst hinzutrat. Wir sind über die Umstände, welche die Entstehung dieser Anschauung begleiteten, wohl informiert. Goethe sagte in seinen letzten Jahren zu Eckermann, daß die Begriffe klassisch und romantisch von ihm und Schiller herrührten. Er hätte in der Poesie den Grundsatz des objektiven Vorgehens betont, während Schiller, der subjektiver gewesen, zur Verteidigung des Subjektivismus seinen Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung" geschrieben, in dem tatsächlich naiv das bedeutet, was man später klassisch, und sentimentalisch das, was man später romantisch nannte. „Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt und nun jedermann von Klassizismus und Romantizismus redet, worauf vor fünfzig Jahren" — Goethe sprach diese Worte im Jahre 1831 — „niemand dachte."[1]) Die Schrift Schillers, in der auch der Einfluß Rousseaus deutlich fühlbar ist, trägt das Datum 1795—1796.[2]) „Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein können und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluß willkürlicher und künstlicher Formen erfahren oder doch mit demselben zu kämpfen gehabt haben, da werden sie als die Zeugen und als die Rächer der Natur auftreten. Sie werden also entweder Natur sein, oder sie werden die verlorene suchen. Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemütsstimmung Einfluß haben, entweder zu den naiven oder sentimentalischen gehören." In der sentimentalischen Poesie unterschied Schiller drei Arten, die satirische, die elegische und die idyllische, und er erklärte: „Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale zu seinem Gegenstande macht." Der schwache Punkt dieser Einteilung liegt in der Willkür, zwei Formen oder Gattungen der Poesie anzunehmen, während die Erscheinungen der Poesie stets individuell und von unendlicher Variation sind; wenn aber eine dieser Gattungen die vollkommene sein soll und die andere nicht, dann ist nicht einzusehen, wie die „unvollkommene" überhaupt eine Form der Poesie sein könne. Und tatsächlich wendete Wilhelm von Humboldt gegen seinen Freund ein, daß, wenn die

[1]) Eckermann, Gespräche mit Goethe, unterm 21. März 1830.
[2]) Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795—1796.

Form das Charakteristikon der Kunst sei, man nicht eine Poesie annehmen könne, in der, wie in der sentimentalen oder romantischen, der Stoff über die Form überwiege. Solch eine Poesie wäre dann, richtig ausgedrückt, keine Kategorie der Kunst, sondern nur eine verfehlte Kunst.[1]) Man muß jedoch erwähnen, daß Schiller mit seiner Einteilung keine geschichtliche Einteilung im Sinne hatte, er erklärte vielmehr ausdrücklich, daß, wenn er sich der Worte „antik und modern" für „naiv und sentimentalisch" bedient, er unter „antiken" Dichtern in seinem Sinn auch moderne und zeitgenössische meint, ja beide Arten können nicht nur bei demselben Dichter, sondern sogar in demselben poetischen Werk vereint vorkommen, wie — dies ist das Beispiel, das er zitiert — im Werther.[2]) Diejenigen, die der Einteilung ihren historischen Sinn geben, sind vor allem Friedrich und Wilhelm Schlegel; Friedrich bereits in einer Schrift aus dem Jahre 1795, und sein Bruder in den berühmten Vorlesungen über Literaturgeschichte, die er in den Jahren 1801—1804 in Berlin hielt. Beide Bedeutungen wechselten bei den Literaten und Kritikern ab und wurden miteinander vermengt, und es traten noch andere sekundäre Bedeutungen als Varianten des theoretischen Sinns der Einteilung hinzu, indem man bald kalte und unselbständige Dichter Klassiker und die originalen und inspirierten Romantiker nannte, ja das Wort Romantiker bedeutete sogar in einigen Ländern einen politischen Reaktionär und in anderen, wie in Italien, einen Liberalen usw. Und wenn 1815 Friedrich Schlegel von altpersischen „romantischen" Dichtungen sprach, und wenn man in neuerer Zeit von der „Romantik" der griechischen und lateinischen Klassiker oder der Franzosen im Jahrhunderte Ludwigs XIV. gesprochen hat, so hat man damit nur das Wort statt in seiner historischen Bedeutung wieder in der ursprünglichen, theoretischen, die Schiller ihm gegeben, angewendet.

Die historische Bedeutung herrschte in der deutschen spekulativen Philosophie vor, die an eine a priori zu konstruierende Weltgeschichte glaubte. Schelling macht eine scharfe Scheidung zwischen den zwei Perioden der heidnischen und christlichen Kunst, und zwar erklärt er die zweite für einen Fortschritt im Vergleich zur erstern, die nur einen niedrigern Grad der anderen darstellte.[3]) Das gleiche tat Hegel, der jedoch einen Rückschritt am Schluß annahm: er teilte die Geschichte der Kunst in drei Perioden:

---

[1]) Zitiert bei Danzel, Gesammelte Aufsätze, S. 21—22.

[2]) Über naive und sentimentalische Dichtung. Werke, Band XII, S. 107, Anm.

[3]) S. oben S. 281—282.

die „symbolische“ (orientalische), „klassische“ (hellenische) und „romantische“ (moderne). Sowie die klassische Kunst sich — nach der Ansicht Hegels, die eigentlich Schiller entlehnt ist — in der römischen Literatur mit dem Auftreten der Satire und anderer Gattungen auflöst, die den Bruch der Harmonie zwischen Form und Inhalt bedeuten, so löst sich die romantische Kunst mit dem subjektiven Humor eines Ariost, Cervantes auf. In der modernen Welt war nach Hegels Ansicht die Kunst tot, obgleich nicht ganz ausgeschlossen scheint, daß er vielleicht im Widerspruch zu seinen früheren Anschauungen die Absicht gehabt, der romantischen Kunst eine vierte Periode, die „der Modernen“ folgen zu lassen.[1]) Weiße verwarf die orientalische Periode und nahm an ihrer Stelle als dritte eine „moderne“ Periode an, die eine Synthese der antiken und mittelalterlichen sein sollte.[2]) Auch Vischer erklärte sich für die Annahme einer modernen Periode, die einen Fortschritt bedeuten sollte.[3])

Diese willkürliche Konstruktion der idealistischen Metaphysik, die die Kunstgeschichte an einem allerdings nicht eingestandenen Zollstab eines verstandesmäßigen Begriffs maß, kehrt in den Werken der positivistischen Metaphysik in der neuen Gestalt einer „Evolution der Kunst“ wieder. Auch Spencer träumte von einem Werke dieser Art: in dem im Jahre 1860 publizierten Programm seines Systems lesen wir, daß der dritte Band der „Prinzipien der Soziologie“ auch ein Kapitel über den ästhetischen Fortschritt enthalten sollte, welches „die graduelle Differenzierung der schönen Künste aus den primitiven Einrichtungen und einer aus der anderen darstellen sollte, sowie die wachsende Mannigfaltigkeit der Entwickelung, ihren Fortschritt in der Realistik des Ausdrucks und ihre immer höheren Ziele.“ Wir brauchen es nicht zu bedauern, daß das Kapitel, dessen Entwurf ein solcher ist, wie wir eben gehört, nicht geschrieben worden. Was für eine Vorstellung Spencer sich von „der Entwickelung der Kunst“ macht, davon haben wir schon früher eine Probe gegeben, die wir seinen „Prinzipien der Psychologie“ entnommen.[4])

Der lebhafte historische Sinn unserer Zeit und der gesunde Begriff der Kunst, der durch die Kritik verbreitet wird, macht alle diese Theorien der Evolution oder des Fortschritts, die die freie und eigenartige Bewegung der Kunstgeschichte verfälschen, ziemlich bedeutungslos. Mit Recht

[1]) Vorlesungen über Ästhetik, Band II u. III.

[2]) Weiße, Ästhetik, III. Teil.

[3]) Vergl. Hartmann, Deutsche Ästhetik seit Kant, S. 99—101.

[4]) S. oben S. 374—376.

hat Fiedler bemerkt, daß es in der Kunstgeschichte weder eine Einheit noch einen Fortschritt gibt, daß die Werke der Künstler ebenso viele Fragmente des Lebens, des Alls sind. In Italien hat neuerlich ein ausgezeichneter Kenner der Geschichte der bildenden Künste, Venturi, versucht, den Evolutionismus in Mode zu bringen und wollte seine Theorie mit einer „Geschichte der Madonna" beweisen, in der die Darstellung der Madonna gleichsam als ein Organismus aufgefaßt wird, der entsteht, wächst, die Vollendung erreicht, altert und stirbt. Aber andere haben die eigentümliche Natur der Kunstgeschichte gegen ihn aufrecht erhalten, die keine äußeren Schranken und Maße duldet und lediglich die immer neue und wechselnde Produktion des unendlichen Geistes berichtet und darstellt.[1])

Schluß

Wir wollen hier nicht in weitere Details eingehen, diese kurzen Andeutungen mögen genügen, um den engen Weg zu zeigen, auf dem die wissenschaftliche Kritik der besonderen ästhetischen Irrtümer sich bis jetzt bewegt hat. Die wissenschaftliche Ästhetik bedarf zu ihrer Umgebung, ihrer Kräftigung und Ausdehnung einer tüchtigen und wachsamen literarischen Kritik, die aus ihr selbst hervorgehend, sowohl ihre Stütze als ihre Wache bilden muß.

---

[1]) Ad. Venturi, La Madonna, Mailand 1899; vergl. B. Labanca in der Rivista polit. e. lett., Rom 1899, und in der Rivista di filos. e pedag., Bologna 1900, und B. Croce in Napoli nobiliss., Zeitschrift für Topographie und Kunstgeschichte VIII., 161—163. IX., 13—14. Was die Methodik der Kunst- und Literaturgeschichte betrifft, siehe theoretischen Teil, S. 129—133.

Bibliographischer Anhang

Was die folgende Bibliographie anbelangt, so bemerkt der Autor, daß er zur Bequemlichkeit der Leser auch die Titel einiger Werke in sie aufgenommen, deren habhaft zu werden ihm nicht gelungen ist. Er hält es außerdem für fast überflüssig zu sagen, daß er sich durchaus nicht den hier zitierten Anschauungen der Historiker und Kritiker ohne weiters anschließt, die sich im Gegenteil von den seinen oft sehr weit entfernen. Sein Bestreben war, im historischen Teil unter möglichster Vermeidung einer direkten Polemik die Darstellung doch so zu gestalten, daß sie bereits eine Kritik der abweichenden oder entgegengesetzen Ansichten in sich schloß.

Der älteste Versuch einer Geschichte der Ästhetik ist der J. Kollers, den wir schon oben (S. 239) erwähnt haben, und dessen auch Zimmermann gedenkt (Geschichte der Ästhetik, Vorrede, S. V), jedoch mit der Bemerkung, daß er das äußerst seltene Buch niemals zu Gesicht bekommen. Wir haben es in der Königlichen Bibliothek zu München gefunden und Dank unserem lieben Freunde Dr. Arturo Farinelli von der Universität Innsbruck haben wir es auch geliehen bekommen. Es ist in kleinem Oktav, der Titel lautet: „Entwurf zur Geschichte und Literatur der Ästhetik, von Baumgarten auf die neueste Zeit. Herausgegeben von J. Koller (Regensburg, in der Montag & Weißischen Buchhandlung, 1799)“ und es zählt VIII und 107 Seiten. In der Vorrede erklärt Koller seine Absicht, den jungen Leuten, die an den Universitäten die Kurse der Kritik des Geschmacks und der Theorie der schönen Künste hören, „die Entstehung und allmählichen Fortschritte derselben in einer kurzen und leichten Übersicht zu zeigen“: Er bemerkt auch, daß er sich darauf beschränke, die allgemeinen Lehren aufzuzählen, und daß er seine Urteile sehr oft den Kritiken der literarischen Zeitschriften entnehme. Die Einleitung (§§ I—VII) handelt von den ästhetischen Theorien des Altertums bis zu den Anfängen des 18. Jahrhunderts: „Namen und Form einer allgemeinen Theorie der schönen Künste und Kritik des Geschmacks war den Alten noch unbekannt. Was sie in diesem Fache etwas zu leisten hinderte, war die Unvollkommenheit ihrer Sittenlehre“. Der § V beschäftigt sich mit den Italienern, von denen er bemerkt, daß sie „für die Theorie wenig geleistet haben“; er erwähnt nur den „Enthusiasmus Bettinellis und ein Büchlein eines gewissen Jagemann“. „Die Geschichte und Literatur der Ästhetik“ beginnt mit dem Zitat der wohlbekannten Stelle Bülffingers

(„vellem existerent usw.") und geht sogleich zu Baumgarten über: „Die Epoche der Theorie nimmt, wie wohl niemand leugnen wird, ihren Anfang von Baumgarten, dem wir wenigstens das Verdienst nicht absprechen können, daß er zuerst den Gedanken einer auf Vernunftgrundsätzen ruhenden und vollständig durchgeführten Ästhetik festhielt, und nach den Mitteln, die ihm seine Philosophie darbot, zu realisieren versucht". Nachdem er dann auch Meier erwähnt, folgen in der Art einer Bibliographie mit Erläuterungen, von kurzen Auszügen und Urteilen begleitet, die Titel zahlreicher ästhetischer Werke, von denen C. G. Müllers (1759) bis zu einem von Ramler (1799), darunter auch einige französische und englische mit den Daten der deutschen Übersetzung. Besonders hervorgehoben wird Kant (S. 64—74), von dem er bemerkt, daß vor dem Erscheinen der „Kritik der Urteilskraft" die Ästhetiker in Skeptiker, Dogmatiker und Empiriker geteilt gewesen wären: die besten Köpfe der Nation hätten sich dem Empirismus zugeneigt und Kant selbst, „wenn er aufgefordert würde zu erklären, durch welcher Kritiker Lesung sein Ideengang am meisten vorbereitet worden, so würde er gewiß den scharfsinnigen Empirikern Englands, Frankreichs und Deutschlands dieses Verdienst zugestehen". Aber „nach keiner der Vorkantschen Methoden, über das Schöne zu philosophieren, läßt sich irgend eine Einhelligkeit der Menschen in Sachen des Geschmacks dartun". Die letzten Seiten konstatieren den Aufschwung der ästhetischen Studien, die nun niemand mehr, wie in der Vergangenheit, für unnützen Zeitverlust erklären kann: „Möchten doch Jacobi, Schiller und Mehmel die schöne Literatur recht bald durch Herausgabe ihrer Theorie bereichern!" (S. 104).

Die Seltenheit des Kollerschen Büchleins hat uns bewogen, ein wenig ausführlicher von ihm zu sprechen. — Die erste allgemeine Geschichte der Ästhetik, die den Namen verdient, ist jedoch die von Robert Zimmermann, „Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft", Wien 1858. Es zerfällt in vier Bücher: das erste bildet die Geschichte der philosophischen Begriffe des Schönen und der Kunst von den Griechen bis zur Begründung der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft durch Baumgarten, das zweite geht von Baumgarten bis zur Reform der Ästhetik durch die „Kritik der Urteilskraft" Kants, das dritte von Kant bis zur Ästhetik des Idealismus, das vierte vom Erscheinen der Ästhetik des Idealismus bis zu den Zeiten des Verfassers (1798—1858). Das Werk ist vom Herbartianischen Standpunkt geschrieben und durch die Gründlichkeit der Forschung und die Klarheit der Darstellung beachtenswert. Doch erscheinen jener für uns verfehlte Standpunkt und die Vernachlässigung der gesamten ästhetischen Bewegung außerhalb der griechisch-lateinischen und der deutschen als schwere Fehler. Abgesehen davon, daß das Werk den Stand der Forschung nur bis zu einer Zeit verfolgt, die etwa um ein halbes Jahrhundert zurück ist.

Minder gründlich und doch mit allen Fehlern des vorigen behaftet ist das Werk Max Schaslers, „Kritische Geschichte der Ästhetik", Berlin 1872, das in drei Bücher zerfällt: Ästhetik des Altertums, Ästhetik des 18. Jahrhunderts und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Es ist vom Gesichtspunkt

einer Hegelschen Richtung verfaßt. Der Autor behandelt seine Geschichte als vorbereitende Arbeit für die Theorie „d. h. um ein höchstes Prinzip für die Konstruktion eines neuen Systems zu finden“ und er schematisiert das Tatsachenmaterial jeder Periode in drei Stufen nach dem „Empfindungsurteil“, „Verstandesurteil“ und „Vernunfturteil“.

Die englische Literatur besitzt das Buch Bernard Bosanquets, A history of Aesthetics, London 1892, eine nüchterne und wohlgegliederte Gesamtdarstellung, die vom eklektischen Standpunkt, einer Mittelstellung zwischen der Ästhetik des Inhalts und der der Form, geschrieben ist. Der Verfasser täuscht sich aber, wenn er glaubt, „keinen Schriftsteller ersten Ranges“ übergangen zu haben; er hat sogar sehr wichtige Geistesströmungen übersehen und verrät eine viel zu geringe Kenntnis der Literatur in den neulateinischen Ländern. — Eine andere allgemeine Geschichte der Ästhetik in englischer Sprache findet sich im ersten Band des Werkes von William Knight, The philosophy of the Beautiful, being outlines of the History of Aesthetics, Murray 1895, das vornehmlich aus einer umfassenden Sammlung von Auszügen und Resümees antiker und moderner ästhetischer Werke beruht. In dieser Hinsicht sind die Kapitel über Holland, Großbritannien und Amerika besonders bemerkenswert (X—XIII); der zweite 1898 veröffentlichte Band bringt im Anhang (S. 251—281) Notizen über die Ästhetik in Rußland und Dänemark. — Ein allgemeines Werk ist auch das neue von George Saintsbury, A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day. Bd. I, Edinburgh und London 1900, behandelt die klassische und mittelalterliche Kritik, Bd. II, ebenda 1902, die Kritik von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Aber der Verfasser, der ein ebenso tüchtiger Literaturkenner ist, als er aller philosophischen Bildung ermangelt, glaubte aus seinem Werk die ästhetische Wissenschaft im engen Sinn ausschließen zu dürfen, nämlich „jene mehr transzendentale Ästhetik, jene ehrgeizigen Theorien über die Schönheit und den künstlerischen Genuß im allgemeinen, die, wie edel und anziehend sie auch erscheinen mögen, sich allzu oft als Wolken-Junos offenbart haben“, und er wollte seine Abhandlung auf die „höhere Rhetorik und Poetik, die Theorie und Praxis der Kritik und des literarischen Geschmacks“ beschränken (s. 1. Buch, Kap. I.). Daraus ist dann ein Buch entstanden, das in manchen Einzelheiten sehr lehrreich ist, dem aber alle Methode und ein bestimmter Gegenstand fehlt. Was soll denn die „höhere Rhetorik und Poetik, die Theorie der Kritik und des literarischen Geschmacks“ nur sein, wenn nicht gerade die Ästhetik? und wie könnte man ihre Geschichte schreiben, ohne auch die metaphysische Ästhetik und all ihre anderen Erscheinungsformen zu erwähnen, deren Vermengung und Bewegung gerade die Geschichte bildet? Vielleicht hätte die Tendenz Saintsburys ihn mehr zu einer „Geschichte der Kritik“ geführt, die von der der Ästhetik getrennt sein sollte; in der Tat aber hat er weder die eine noch die andere geboten.

Unzugänglich ist mir das Werk Bela Jánosis, Az aesthetika története (Geschichte der Ästhetik) geblieben, das von der Ungarischen Akademie

der Wissenschaften 1899—1901 in drei Teilen herausgegeben wurde, von denen der erste die Ästhetik der Griechen behandelt, der zweite die Zeit vom Beginn des Mittelalters bis zum Auftreten Baumgartens, der dritte die Zeit von Baumgarten bis zu unseren Tagen. Einige Angaben darüber finden sich in der Deutschen Literaturzeitung, Berlin 15. August 1900, 12. Juli 1902 und 2. Mai 1903.

Was die romanischen Länder betrifft, so besitzt Frankreich keine Spezialgeschichte der Ästhetik, da man die im 2. Band (S. 311—570) des Werkes von Ch. Levèque, La Science du Beau (Paris 1862) enthaltene nicht so nennen kann, die unter dem Titel „Examen des principaux systèmes d'Esthétique anciens et modernes" in acht Kapiteln die Theorien Platons, Aristoteles', Plotins, St. Augustins, Hutchesons, Andrés & Baumgartens, Th. Reids, Kants, Schellings und Hegels darstellt. — Hingegen besitzt Spanien das Buch des Marcelino Menendez y Pelayo, Historia de las idéas estéticas en España, 2ª ed., Madrid, 1890—1901, das noch im Erscheinen ist (5 Bände, die in der ersten Auflage (1883—1891) anders eingeteilt sind als in der zweiten), das sich keineswegs, wie man aus dem Titel vermuten könnte, auf Spanien beschränkt; noch auch auf die philosophische Ästhetik, da es, wie der Autor selbst in der Vorrede (I., S. XX—XXI) vorausbemerkt, die metaphysischen Untersuchungen über das Schöne, die Spekulationen der Mystiker über die Schönheit Gottes und die Liebe, sowie auch die bei den Philosophen verstreuten Theorien des Schönen, dann alles was sich an ästhetischem Material in den Abhandlungen über die einzelnen Künste, Rhetoriken, Poetiken, Schriften über Malerei, Architektur usw. findet, und endlich die Ideen, die die Künstler selbst über ihre Kunst geäußert, enthält. Ein unschätzbares Werk für alles, was die spanischen Autoren betrifft, und das auch im allgemeinen Teil sehr gute Behandlungen von Themen bringt, die in den anderen Geschichtswerken meist übergangen sind. Menendez y Pelayo neigt sich dem metaphysischen Idealismus zu, scheint aber auch manches von den anderen Systemen, sogar von den empirischen Theorien aufnehmen zu wollen; das Werk leidet unseres Erachtens unter der Unsicherheit des Standpunkts seines Verfassers.

Francesco de Sanctis hielt 1845 in Neapel einen Kursus über „Geschichte der Kritik" von Aristoteles bis Hegel. Dieser Kurs, der von einem seiner Schüler gesammelt wurde, ist vor kurzem von Prof. Vittorio Spinazzola wieder aufgefunden worden und wird demnächst von ihm bei Paravia in Turin herausgegeben werden. Ich verdanke der Liebenswürdigkeit Spinazzolas die Inhaltsangabe des Kurses und zwar 1. Vorlesung: Aristoteles, 2. Cicero und Quintilian, 3. Tacitus (d. h. der Autor der Schrift De causis corruptae eloquentiae), 4. Überblick der antiken Kritik, 5. Kritik der Übergangszeit, 6. Französ. Kritik, 7. Sulzer, 8. Moderne Kritik, 9. Klassik und Romantik; von den folgenden Vorlesungen beschäftigen sich einige mit der Kritik der Brüder Schlegel und ihrem weiteren Schicksal, andere mit der Ästhetik Giobertis und Hegels, während andere wieder allgemeine Betrachtungen über die Geschichte der Kritik enthalten.

Wir unterlassen es, die Überblicke und historischen Kapitel zu erwähnen, die sich an der Spitze vieler ästhetischer Abhandlungen finden, und unter denen jene besonders bemerkenswert sind, die den Werken Solgers, Hegels und Schleiermachers vorausgehen. Eine allgemeine Geschichte der Ästhetik vom strengen Gesichtspunkt des Prinzips des Ausdruckes ist früher nicht versucht worden.

Was die ästhetische Bibliographie bis durch das ganze 18. Jahrhundert anlangt, so kann man das Werk Sulzers, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl., mit den Zusätzen v. Blankenburgs, 4 Bde. Leipzig 1792, fast vollständig nennen: es ist ein unerschöpflicher Schacht von Notizen. Für das 19. Jahrhundert haben Ch. Mills Gayley und Fred Newton Scott, An introduction to the methods and materials of literary criticism. The bases in Aesthetics and Poetics, Boston 1899, viel Material zusammengetragen. Abgesehen vom erwähnten Werk Sulzers gibt es ästhetische Wörterbücher von Gruber, Wörterbuch zum Behuf der Ästhetik der schönen Künste, Weimar 1810; Jeithles, Ästhetisches Lexikon, Bd. I, A—K. Wien 1835, und Hebenstreit, Encyklopädie der Ästhetik, 2. Aufl. ebenda 1848.

Für die Methodik der Geschichte der Wissenschaft siehe die Bemerkungen im theoretischen Teil dieses Werkes S. 125 fgg. und für die Geschichte der Ästhetik insbesondere B. Croce, Di alcune leggi di storia delle scienze, in der Rivista di filosofia, Bologna. Bd. 4, April 1901.

Über den Unterschied zwischen Geschichte der Ästhetik und Geschichte der Kritik siehe B. Croce, Per la Storia della Critica e Storiografia letteraria, Bemerkungen, in den Akten der Pontan. Akademie. Bd. XXXIII. 1903.

I. Für die Geschichte der Ästhetik im Altertum scheint uns das Werk Ed. Müllers, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Breslau 1836—1837, 2 Bde., immer noch das ernsteste, umfassendste und verständigste. Speziell für die Forschungen über das „Schöne“: Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwickelung nach, Leipzig 1893. Vergl. auch Em. Egger, Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs, 2. Aufl. Paris 1886, dann das Buch Zimmermanns, und Kap. II—V des angef. Werkes von Bosanquet.

Von den ungezählten Monographien siehe über die Ästhetik Platos: Arn. Ruge, Die platonische Ästhetik, Halle 1832; über die des Aristoteles: Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles, Jena 1876; C. Bénard, L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs, Paris 1890; S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and fine Art, 2. Aufl. London 1898; über jene Plotins: E. Vacherot, Histoire critique de l'école d'Alexandrie, Paris 1846; E. Brenning, Die Lehre vom Schönen bei Plotin im Zusammenhang seines Systems dargestellt, Göttingen 1864; über die Poetik des Horaz siehe A. Viola, L'arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera, Bd. I. Neapel 1901.

Für die Geschichte der antiken Psychologie: H. Siebeck, Geschichte der Psychologie, 1880; A. E. Chaignet, Histoire de la psychologie des Grecs,

Paris 1887; L. Ambrosi, La psicologia dell' imaginazione nella storia della filosofia, Rom 1898; für die Geschichte der Philosophie der Sprache: H. Steinthal, Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik, 2. Aufl. Berlin 1890/1. 2 Bände.

II. Für die ästhetischen Anschauungen S. Augustins und der ersten christlichen Schriftsteller vergl. Menendez y Pelayo a. a. O., S. 193 bis 266; für die des Thomas v. Aquino: L. Tapparelli, Delle ragioni del bello secondo la dottrina di S. Tommaso d'Aquino (in der Civiltà Cattolica 1859—1860); P. Vallet, L'idee du Beau dans la philosophie de St. Thomas d'Aquin, 1883; M. de Wulf, Etudes historiques sur l'Esthétique de S. Thomas, Löwen 1896.

Für die literarischen Ansichten und Lehren im Mittelalter D. Comparetti, Virgilio nel medio evo, 2. Aufl. Florenz 1896, Bd. I und G. Saintsbury a. a. O. Buch III, S. 369—486. Für die Frührenaissance: K. Voßler, Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance, Berlin 1900. Für die Poetik der Hochrenaissance: J. E. Spingarn, A history of literary criticism in the Renaissance with special reference to the influence of Italy, New York 1899; (ital. Übers., sehr erweitert, Bari, 1905). Vergl. stellenweise F. de Sanctis, Storia della letteratura italiana, Neapel 1870—71 (3. Aufl. 1879).

Für die Überlieferung der platonischen und neuplatonischen Gedanken im Mittelalter und in der Renaissance, am umfassendsten und besten Menendez y Pelayo, a. a. O. I. Teil, Bd. II und II. Teil. Für die Italienischen Traktate über das Schöne und die Liebe Michele Rosi, Saggi sui trattati d'amore del Cinquecento, Recanati 1899 und F. Flamini, Il Cinquecento, Mailand, Vallardi 1898—1903, Kap. IV, 373—381. Über Tasso, Alfredo Giannini, Il Minturno di T. Tasso, Ariano 1899; vergl. auch E. Proto in der Rass. crit. lett. ital., Neapel, Jahrg. VI. 1901. S. 127—145. Über den Juden Leo siehe jetzt Edm. Solmi, Benedetto Spinoza e Leone ebreo, Studie über eine vergessene italienische Quelle der Philosophie Spinozas. Modena 1903.

Über J. C. Scaliger: Eug. Lintilhac, Un coup d'état dans la république des lettres. Jules César Scaliger, fondateur du classicisme, cent ans avant Boileau (Nouv. Revue 1890. Bd. LXIV. S. 333—346, 528—547); über Fracastoro: Giuseppe Rossi, Girolamo Fracastoro in relazione all' aristotelismo e alla scienza del rinascimento, Pisa 1893; über Castelvetro: Ant. Fusco, La Poetica di Lodovico Castelvetro, Neapel 1904; über Patrizio: Oddone Zenatti, Fr. Patrizio, Orazio, Ariosto e Torquato Tasso etc. (Verona, s. a. Schriftchen zur Feier der Hochzeit Morpurgo-Franchetti).

III. Für jene Gärungszeit: H. von Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886; K. Borinski, Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland, Berlin 1886, bes. das letzte Kapitel; vom selben Verfasser, Baltasar Gracian und die Hofliteratur

in Deutschland, Halle a. S. 1894; B. Croce, I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracian, Neapel 1899, in den Atti dell' Accademia Pontaniana. Bd. XXIX; Leone Donati, J. J. Bodmer und die italienische Literatur im Band J. J. Bodmer, Denkschrift zum CC. Geburtstag, Zürich 1900, S. 241—312.

Für Bacon: K. Fischer, Franz Baco von Verulam, Leipzig 1856 (2. Aufl. 1875), c. VII.; P. Jacquinet, Fr. Baconis in re litteraria judicia, Paris 1863; für Gravina: Em. Reich, G. V. Gravina als Ästhetiker (Sitzungsber. der Akad. d. Wiss. Wien, Bd. CXX. 1890), und B. Croce, Di alcuni giudizii sul Gravina considerato come estetico, Florenz 1901 (in Miscellanea d'Ancona, p. 456—464); über Du Bos: Morel, Etude sur l'abbé Du Bos, Paris 1849; P. Petent, J. B. Dubos, Tramelan 1902; über Bohours: Doncieux, Un jésuite homme de lettres au XVII siècle, Paris 1886; über die Polemik Bohours-Orsi: F. Foffano, Una polemica nel settecento in Ricerche letterarie, Livorno 1897, S. 313 bis 332; A. Boeri, Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII, Palermo 1900, vergl. Giorn. stor. lett. ital., XXXVI, 255—256; B. Croce, Varietà di storia dell'estetica, § I und II in Rass. crit. lett. ital., Neapel. VI. 1901. S. 115—126.

IV. Über den Cartesianismus in der Literatur: E. Krantz, L'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIII siècle, Paris 1882; ebenda auch das Kapitel über André S. 311—341, und über denselben auch die Einleitung in V. Cousin, Oeuvres philosophiques du P. André, Paris 1843. Über Boileau: Borinski, Poetik der Renaissance, Kap. VI. Seite 314—329; und F. Brunetière, L'esthétique de Boileau in der Revue des deux mondes, 1. Juni 1899.

Über die intellektualistischen Ästhetiken in England siehe Zimmermann, a. a. O. S. 273—301, und v. Stein, a. a. O. S. 185—216. Über Shaftesbury und Hutcheson bes. Gid. Spicker, Die Philosophie des Grafen von Shaftesbury, Freiburg i. B. 1872; IV. Teil über Kunst und Literatur, S. 196—233; Th. Fowler, Shaftesbury and Hutcheson, London 1882; Will. Robert Scott, Francis Hutcheson, his life, teaching and position in the history of philosophy, Cambridge 1900.

Über Leibniz, Baumgarten und die zeitgenössischen deutschen Schriftsteller: Th. W. Danzel, Gottsched und seine Zeit, 2. Aufl. Leipzig 1855; H. G. Meyer, Leibniz und Baumgarten als Begründer der deutschen Ästhetik, Inauguraldiss., Halle 1874; Joh. Schmidt, Leibniz und Baumgarten, ebenda 1875; Em. Grucker, Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne (von Opitz bis zu den Schweizern), Paris 1883; Friedr. Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1888—89. Der erste Teil des letztgenannten Buches behandelt die Anfänge der poetischen Theorie und der Kritik in Deutschland in engem Zusammenhang mit den Franzosen, den Engländern und den Alten; der zweite die Versuche einer philosophischen

Aesthetik und einer poetischen Theorie auf der Basis der Leibniz-Wolffschen Psychologie; handelt ausführlich von Baumgarten, und zitiert auch die zwei Dissertationen von Raabe, A. G. Baumgarten, Aestheticae in disciplinae formam reductae parens et auctor, und von Prieger, Anregung und metaphysische Grundlage der Ästhetik von A. G. Baumgarten, 1875 (vergl. Bd. II, S. 2).

V. Über Vico: wir sehen von den allgemeinen Monographien wie denen von Ferrari, Cantoni, Werner und Flint, sowie von dem Material, das in dem Werk Opinioni e giudizii di alcuni illustri italiani e stranieri sull'opera di G. B. Vico (Neapel 1863) zusammengetragen ist, ab und erwähnen, was die Scienza nuova als Philosophie des Geistes betrachtet, angeht, die Vorlesung B. Spaventas in Prolusione e introduzione alle lezioni di filosofia, Neapel 1862, S. 83—102, die weitaus das beste ist, was über die Philosophie Vicos von diesem Standpunkt geschrieben worden; vergl. desselben Autors Scritti filosofici, ed. Gentile, Neapel 1900, S. 138—144, 303—5, siehe übrigens die Bibliografia vichiana, von B. Croce, Neapel 1904.

Über Vico als Ästhetiker: B. Zumbini, Sopra alcuni principii di critica letteraria di G. B. Vico (neugedruckt in Studi di letter. italiana, Florenz 1894, S. 257—268), ein ungenügendes Werk. B. Croce: G. B. V., primo scopritore della scienza estetica, Neapel 1901 (Sonderabdruck in der Zeitschrift Flegrea, April 1901), die, wie oben bemerkt, in das vorliegende Werk verarbeitet worden, vergl. darüber G. Gentile in der Rass. lett. ital., Neapel VI. 254—65; E. Bertana im Giorn. stor. lett. ital., XXXVIII. 449—451; A. Martinazzoli, Intorno alle dottrine vichiane di ragion poetica in der Rivista di filosofia e di scienze affini, Bologna, Juli 1902; und die Erwiderung B. Croces im Augustheft. Giovanni Rossi, Il pensiero di G. B. V. intorno alla natura della lingua e all' ufficio delle lettere, Salerno 1901. Über die Bedeutung Vicos für die Ästhetik hatte bereits geschrieben Cesare Marini, G. B. V. al cospetto del secolo XIX, Neapel 1852, c. VII. § 10, S. 119—123. Über den Einfluß Vicos auf die literarische Theorie und Praxis s. d. zit. Schrift B. Croces, Per la storia della critica etc., S. 7—8, 26—28.

VI. Über die literarischen Theorien Contis: G. Brognoligo, L'opera letteraria di A. Conti im Arch. Veneto, 1894. Bd. I, S. 152—209; über Cesarotti: Vitt. Alemanni, Un filosofo delle lettere, Bd. I, Turin 1894; über Pagano: B. Croce, Varietà di storia dell'estetica, § 3. Di alcuni estetici italiani della seconda metà del secolo XVIII, in der Rass. crit. VII. 1902. S. 1—17.

Über die deutschen Ästhetiker: außer den schon erwähnten allgemeinen Geschichten: R. Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, Würzburg 1892. Weit geringer an Wert M. Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie, 2. Aufl. Berlin 1892 (bisher erschien nur der erste Teil, der bis Kant exkl. reicht).

Über Sulzer: Braitmaier, a. a. O. II. 55—71; über Mendelssohn: ebda. II. 72—279; über Elias Schlegel: ebda. I. 249 ff. Über Mendelssohn vergl. auch Th. Wilh. Danzel, Gesammelte Aufsätze, ed. Jahn, Leipzig 1855, S. 58—98; Kannegießer, Stellung Mendelssohns in der Geschichte der Ästhetik, 1868. Über Herder: Ch. Joret, Herder et la renaissance littéraire en Allemagne au 18e siècle, Paris 1875 und R. Haym, Herder nach seinem Leben und seinen Werken, Berlin 1880. Über die Geschichte der Linguistik: Th. Benfey, Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland, München 1869, Einl.; H. Steinthal, Der Ursprung der Sprache im Zusammenhang mit den letzten Fragen alles Wissens, eine Darstellung, Kritik und Fortentwickelung der vorzüglichsten Ansichten. 4. Aufl. Berlin 1888.

VII. Über Batteux: E. v. Danckelmann, Charles Batteux. Sein Leben und sein ästhetisches Lehrgebäude, Rostock 1902. Über Hogarth, Burke und Home: vergl. Zimmermann, a. a. O. S. 223—273, und Bosanquet, a. a. O. S. 202—210. Über Home im besonderen: S. Wohlgemuth, H. Homes Ästhetik, Rostock 1894, und W. Neumann, Die Bedeutung Homes für die Ästhetik und sein Einfluß auf die deutsche Ästhetik. Halle 1894.

Über Hemsterhuis: Em. Grucker, François Hemsterhuis, sa vie et ses oeuvres, Paris 1866.

Über Winckelmann: Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805 (Werke ed. Goedeke. Bd. 31); C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2. Aufl., Leipzig 1898. Eine Kritik der Theorie Winckelmanns gab H. Hettner in der Revue moderne, 1866. Über Mengs: Zimmermann, a. a. O. S. 338—355; über Lessing: Th. W. Danzel, G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1849—53; Kuno Fischer, Lessing als Reformator der deutschen Literatur, Stuttgart 1881; Em. Grucker, Lessing, Paris 1891; Erich Schmidt, Lessing, 2. Aufl., Berlin 1899; K. Borinski, Lessing, Berlin 1900.

Über Spalletti: B. Croce: Var. zit. § 3; über Heinrich Meier, Hirth und Goethe: Danzel, Goethe und die weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu Winckelmann, in Gesammelte Aufsätze, S. 118—145. Speziell über die Ästhetik Goethes: Wilh. Bode, Goethes Ästhetik, Berlin 1901.

VIII. Über die Ästhetik Kants sind zahlreiche erläuternde und kritische Werke geschrieben worden, auch im Italienischen: O. Colecchi, Questioni filosofiche, Neapel 1843, Bd. III, und C. Cantoni, E. Kant, Mailand 1884, Bd. III. In deutscher Sprache besonders H. Cohen, Kants Begründung der Ästhetik, Berlin 1889, bemerkenswert auch das Kapitel Sommers, a. a. O. S. 337—352. Besser als alle ist vielleicht das ausführliche Werk von Victor Basch, Essai critique sur l'esthétique de Kant, Paris 1896.

Über Kants Vorlesungen und die Vorgeschichte der Kritik der Urteilskraft (abgesehen von den Dissertationen von H. Falkenheim, Die Entstehung der Kantischen Ästhetik, Heidelberg 1890, und Richard Grundmann, Die Entwickelung der Ästhetik Kants, Leipzig 1893) erschöpfend Otto Schlapp, Kants Lehre vom Genie und der Entstehung der Kritik der Urteilskraft, Göttingen 1901.

IX. Über diese ganze Periode siehe außer den allgemeinen Geschichten, in denen sie ausführlich behandelt wird, Th. Wilh. Danzel, Über den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe (Fichtes Zeitschrift für Philosophie, 1844—45, abgedruckt in Danzels Gesammelte Aufsätze, S. 1—84): er bespricht Kant, Schiller, Fichte, Schelling, Hegel und besonders eingehend Solger, 51—84. — Herm. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland, München 1868 (in der Sammlung der Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, herausgeg. von der Kgl. Akademie der Wissenschaften in München); I. Buch: Geschichte der allgemeinen Gesichtspunkte von Baumgarten bis zu den Herbartianern; II. Buch: Geschichte der einzelnen ästhetischen Grundbegriffe; III. Buch: Beiträge zur Geschichte der Theorie der Künste. — Ed. v. Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant (1. historisch-kritischer Teil der Ästhetik), Berlin 1886. Das Werk zerfällt in zwei Bücher, deren erstes die Lehre der ästhetischen Grundsätze enthält und nach einer Einleitung über die Begründung der philosophischen Ästhetik durch Kant die Ästhetik des Inhalts behandelt, die ihrerseits in die des abstrakten Idealismus (Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause, Weiße, Lotze), die des konkreten Idealismus (Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere, Schasler) die Ästhetik des Gefühls (Kirchmann, Wiener, Horwicz) und endlich die Ästhetik der Form und zwar erstens des „abstrakten Formalismus“ (Herbart, Zimmermann) und des „konkreten Formalismus“ (Köstlin, Siebeck) zerfällt. Das zweite Buch behandelt die wichtigsten Einzelprobleme.

Speziell über die Ästhetik Schillers unter den vielen Monographien: Danzel, Schillers Briefwechsel mit Körner, Gesammelte Aufsätze, S. 227 bis 244; G. Zimmermann, Versuch einer Schillerschen Ästhetik, Leipzig 1889; F. Montargis, L'esthétique de Schiller, Paris 1890; das Kapitel Sommers, S. 365—432; V. Basch, La poétique de Schiller, Paris 1901.

Über die Ästhetik der Romantiker: R. Haym, Die romantische Schule, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, Berlin 1870; und zwar über Tieck I. Buch, über Novalis III., über die kritische Tätigkeit der beiden Schlegel II., III c. V.; N. M. Pichtos, Die Ästhetik A. W. v. Schlegels in ihrer geschichtlichen Entwickelung, Berlin 1893; über die Ästhetik Fichtes: G. Tempel, Fichtes Stellung zur Kunst, Metz 1901.

Über die Hegels: Danzel, Über die Ästhetik der Hegelschen Philosophie, Hamburg 1844; R. Haym, Hegel und seine Zeit, Berlin 1857, S. 433 bis 443; J. S. Kedney, Hegel's Aesthetics. A critical exposition, Chicago 1885; Kuno Fischer, Hegels Leben und Werke, Heidelberg 1898—1901, Kap. 38—42, S. 811—947; J. Kohn, Hegels Ästhetik in der Zeitschrift für Philosophie, 1902. Bd. 120, Heft II.

X. Über die Ästhetik Schopenhauers: Fr. Sommerlad, Darstellung und Kritik der ästhetischen Grundanschauungen Schopenhauers, Dissertation, Gießen 1895; Ed. v. Mayer, Schopenhauers Ästhetik und ihr Verhältnis zu den ästhetischen Lehren Kants und Schellings, Halle 1897; Ett. Zoccoli, L'estetica di A. Sch.: propedeutica all'estetica wagneriana, Mailand 1901.

Über die Ästhetik Herbarts außer Zimmermann, S. 754—804, O. Hostinsky, Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert, Hamburg und Leipzig 1891.

XI. Über die Ästhetik Schleiermachers finden sich die ausführlichsten Behandlungen bei Zimmermann, S. 609—634, und v. Hartmann, S. 156—169.

XII. Über die Geschichte der Theorien über die Sprache, abges. v. Benfey, Einl., siehe Maxim. Leop. Loewe, Historiae criticae grammatices universalis seu philosophicae lineamenta, Dresden 1839; und A. F. Pott, W. v. Humboldt und die Sprachwissenschaft, Einleitung zum Neudruck des Werks: Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (2. Aufl. Berlin 1880. Bd. I).

Über Humboldt speziell: Steinthal, Der Ursprung der Sprache, S. 59—81, und die zitierte Einleitung von Pott.

XIII. Über diese Periode, und zwar zu ausführlich: v. Hartmann, a. a. O. I. Buch. Mehr summarisch: Menendez y Pelayo, IV. Teil (1. Aufl.). 1. Bd., Kap. VI—VIII.

Über die Lehre von den Modifikationen des Schönen: Zimmermann, a. a. O. S. 715—744; Schasler, §§ 517—546; Bosanquet, Kapitel XIV, S. 393—440, und noch eingehender v. Hartmann, II. Buch, I. Teil, S. 363—461.

Über die Geschichte des Erhabenen siehe auch F. Unruh, Der Begriff des Erhabenen seit Kant, Königsberg 1898; — des Humors vergl. B. Croce, Dei varii significati della parola Umorismo e del suo uso nella critica letteraria im Journal of comparative literature, New-York 1903. Heft III; über die Geschichte des Begriffs des Anmutigen: F. Torraca, La grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer (bei Morandi, Antol. crit. lett. ital. 2. Aufl. Città di Castello 1885, S. 440—444); F. Braitmaier, a. a. O. II, 166—167.

XIV. Über die Geschichte der französischen Ästhetik im 19. Jahrhundert: die beste Darstellung bei Menendez y Pelayo, III. Teil, Bd. II, Kapitel III—IX, ebenda auch treffliche Bemerkungen über die englischen Ästhetiker, Kap. I—II.

Über die italienischen Ästhetiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Karl Werner, Idealistische Theorien des Schönen in der italienischen Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts, Wien 1884 (Bericht der k. k. Akademie der Wissenschaften). Über Rosmini im besonderen: P. Bellezza, Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo XIX (in der Sammlung Per Antonio Rosmini nel primo centenario, Mailand 1897, Bd. I, S. 364—385). Über Gioberti: A. Faggi, Vinc. Gioberti, esteta e letterato, Palermo 1901 (Atti della R. Accad. di Palermo, ser. III. vol. VI). Über Delfico: G. Gentile, Dal Genovesi al Galluppi, Neapel 1903, c. II. Über Leopardi: E. Bertana im Giorn. stor. lett. ital. XLI, 193—283, und ebenda S. 257—260, Mitteilungen aus verschiedenen italienischen ästhetischen Schriften. S. a.: A. Rolla, Storia delle idee estetiche in Italia, Turin 1904.

Über die Theorien der italienischen Romantiker: F. de Sanctis, La Poetica del Manzoni in Scritti varii, ed. Croce, I. 23—45 und desselben Autors La letteratura italiana nel secolo XIX, ed. Croce, Neapel 1897; über Tommaseo S. 233—243; über Cantù S. 244—273; über Berchet S. 479—493; über Mazzini S. 424—441. Speziell über Mazzini: F. Ricifari, Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini, Catania 1896. Im Allg.: G. A. Borgese, Storia della critica romantica in Italia, Neapel, Ausg. d. Critica, 1905.

XV. Über das Leben De Sanctis' und die Bibliographie seiner Werke siehe Scritti varii, ed. Croce. II. 267—308 und die Schrift In memoria di F. d. S. besorgt v. M. Mandalari, Neapel 1884.

Über De Sanctis als Literaturkritiker: P. Villari, Commemorazione, und A. C. de Meis, Commem., im zitierten Werk In memoria etc.; Marc Monnier, in der Revue des deux mondes, 1. April 1884; Pio Ferrieri, F. d. S. e la critica letteraria, Mailand 1888; B. Croce, La critica letteraria, c. V., sowie Fr. d. S. e i suoi critici recenti (Atti dell' Acad. Pont. vol. XXVIII), abgedruckt in Scritti varii, append. II, 309 bis 352 und den Vorreden zu den zitierten Werken; De Sanctis e Schopenhauer (Atti dell' Acc. Pont. XXXII. 1902); Enr. Cocchia, Il pensiero critico di F. d. S. nell'arte e nella politica, Neapel 1899.

XVI. Über die letzte Phase der metaphysischen Ästhetik: G. Neudecker, Studien zur Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant, Würzburg 1878, der sich insbesondere mit der Darstellung und Kritik der Lehren Vischers (der Autokritik), Zimmermanns, Lotzes, Köstlins, Siebecks, Fechners und Deutingers befaßt. Über Zimmermann: E. v. Hartmann, a. a. O. S. 267—304; und vergl. Bonatelli in der Nuova antologia, Okt. 1867. Über Lotze: Fritz Kogel, Lotzes Ästhetik, Göttingen 1886 und A. Matragrin, Essai sur l'esthétique de Lotze, Paris 1901. Über Köstlin: E. v. Hartmann, S. 304—317. Über Schasler: E. v. Hartmann, S. 248—252, und Bosanquet, S. 414—424. Über Hartmann: Ad. Faggi: Ed. H. e l'estetica tedesca, Florenz 1895. Siehe auch M. Diez, Friedrich Vischer und der ästhetische Formalismus, Stuttgart 1889.

Über die französischen und englischen Ästhetiker außer Menendez y Pelayo, a. a. O., siehe über Ruskin: J. Milsand, L'esthétique anglaise, étude sur J. Ruskin, Paris 1864, und R. de la Sizeranne, Ruskin et la réligion de la beauté, 3. Aufl. Paris 1898, vergl. Teil III. Über Fornari: V. Imbriani, Vito Fornari estetico, im Giorn. napoletano di filos. e lettere, 1872. Über Tari: Nic. Gallo, Antonio Tari, studio critico, Palermo 1884.

XVII. Über die positivistische Ästhetik: Menendez y Pelayo, IV (1. Aufl.) Bd. II. 120—136, 326—369, und Nic. Gallo, La scienza dell'arte, Turin 1887, Kap. VI—VIII, S. 162—216. Über Kirchmann: v. Hartmann, S. 253—265. Über einige neuere deutsche Ästhetiker: Hugo Spitzer, Kritische Studien zur Ästhetik der Gegenwart, Leipzig 1897. Ueber Nietzsche: Ettore G. Zoccoli, Fed. Nietzsche, Modena 1898, S. 268

bis 344; Jul. Zeitler, Nietzsches Ästhetik, Leipzig 1900. Über die im letzten Jahrzehnt erschienenen ästhetischen Schriften: Luc. Arréat, Dix années de philosophie 1891—1900, Paris 1901, S. 74—116. Über einige ästhetische Schriften allerneusten Datums siehe die Rezensionen der Bücher Kohns, Groos', Berests, Morassos, Fraccarolis, Gianis, Eislers, Lipps, Langes, Vosslers und anderer in der Zeitschrift La critica, red. v. B. Croce (Neapel), Bd. I—III. 1903—1905.

Exkurse. In den Geschichten der Ästhetik wird die Geschichte der Sonderprobleme meist ganz vernachlässigt oder falsch dargestellt. Man vergl. in welche Verlegenheiten Ed. Müller in seiner ästhetischen Geschichte II, Vorrede VI—VII, über die Frage gerät, wie die Theorie der Rhetorik mit der der Kunst zu verbinden sei. Ein anderer reiht das Studium der Rhetorik an das der einzelnen Künste oder der künstlerischen Technik an; wieder ein anderer zählt zu den Sonderproblemen die Lehre von den Modifikationen des Schönen oder vom Schönen in der Natur (im metaphysischen Sinne), die beide integrierende Teile bestimmter metaphysischer Anschauungen sind; wieder ein anderer spricht von der Frage der künstlerischen Genres und der Klassifikation der Künste nur nebenbei und ohne das Band anzudeuten, das sie mit dem ästhetischen Grundproblem verknüpft.

§ 1. Über die Geschichte der Rhetorik im antiken Sinn: Rich. Volkmann, Die Rhetorik der Griechen und Römer in systematischer Übersicht dargestellt, 2. Aufl. Leipzig 1885, ein Werk von grundlegender Bedeutung; A. Ed. Chaignet, La Rhétorique et son histoire, Paris 1888, reich an Stoff, aber ungeordnet und unter dem Vorurteil verfaßt, daß die Rhetorik noch immer ein berechtigter Gegenstand der Wissenschaft sei. Spezialwerke: Ch. Benoist: Essai historique sur les premiers manuels d'invention oratoire jusqu'à Aristote, Paris 1846; Georg Thiele, Hermagoras, ein Beitrag zur Geschichte der Rhetorik, Straßburg 1893; eine Geschichte der Rhetorik in der modernen Zeit fehlt. Über die Kritiken des Vives und anderer Spanier: Menendez y Pelayo, a. a. O. III. 211—300 (2. Aufl.). Über Patrizio: B. Croce, F. Patrizio e la critica della retorica antica, in den Studii in onore di A. Graf, Bergamo 1903.

Über die Rhetorik als Theorie der literarischen Form im Altertum: Volkmann S. 393—566, und Chaignet S. 413—539; auch Egger, stellenweise, und Saintsbury I und II. Vergl. zum Gegens. Paul Reynaud, La rhétorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la rhétorique classique, Paris 1884. Über das Mittelalter: Comparetti, Virgilio nel medio evo, Bd. I, und Saintsbury III. Auch von der Rhetorik in diesem Sinn gibt es keine Geschichte ihrer Schicksale in der neueren Zeit. Über ihre letzte Form, die Theorie Gröbers, vergl. B. Croce, Di alcuni principii di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber, in den Atti dell'Accad. Pontan., XXIX. 1899; K. Vossler im Literaturblatt für germanische und romanische Philologie, 1900 Nr. I, und Croce, Le categorie rettoriche, e il prof. Gröber in der Flegrea, April 1900; Vossler, Positivismus und Idealismus

in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1905. Sehr unvollständige Andeutungen einer Geschichte des Begriffs der Metapher bei A. Biese, Philosophie des Metaphorischen, Hamburg-Leipzig 1893, S. 1—16, dem jedoch immerhin das Verdienst zukommt, die Bedeutung der Ideen Vicos über das Thema erkannt zu haben.

§ 2. Über die Geschichte der literarischen Genres im Altertum siehe die erwähnten Werke von Müller, Egger, Saintsbury und die umfassende Literatur über die Aristotelische Poetik. Zum Vergleich siehe über die Poetik des Sanskrit: Sylvain Levy, Le théatre Indien, Paris 1890, besonders S. 11—152. Über die mittelalterliche Poetik, insbesondere die Arbeiten Giov. Maris, I trattati medievali di ritmica latina, Mailand 1899, und die jüngst von ihm besorgte Ausgabe der Poetica magistri Johannis anglici, 1901.

Über die Geschichte der Literaturgattungen in der Renaissance insbesondere Spingarn I, c. 3, und bei Menendez y Pelayo, Borinsky und Saintsbury.

Speziell über Pietro Aretino: De Sanctis, Storia delle lett. Ital., II. 122—144; A. Graf, Attraverso il cinquecento, Turin 1888, S. 87—167; K. Voßler, P. Aretinos künstlerisches Bekenntnis, Heidelberg 1901; über Guarini: V. Rossi, B. Guarini e il pastor Fido, Turin 1886, S. 238—250; über Scaliger: Lintilhac a. a. O.; über die Geschichte der drei Einheiten: L. Morandi, Baretti contro Voltaire, 2. Aufl. Città di Castello, 1884. Breitinger, Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille, 2. Aufl. Genf-Basel 1895; J. Ebner, Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien, München 1898; über die spanischen Polemiken über die Komödie: die Schriften von A. Morel Fatio über die Verteidiger der Komödie und den Arte nuevo im Bulletin hispanique, Bordeaux, Bd. III und IV; über die Theorien des Dramas: Arnaud, Les théories dramatiques au XVIIe siècle; Etude sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac, Paris 1888; Paul Dupont, Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle, Houdar de la Motte, Paris 1898; Alfredo Galletti, Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII, p. I: 1700—1750, Cremona 1901; über die Geschichte der französischen Poetik: F. Brunetière, L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature, Paris 1890, Bd. I, insbesondere L'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours; die englische Poetik: Paul Hamelius, Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Leipzig 1897, und das gedrängte Kapitel bei Gayley-Scott, a. a. O. S. 383—422, Skizze eines ganzen Werkes über das Thema. Für die romantische Zeit Alfr. Michiels, Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs, 4. Aufl. Paris 1863.

§ 3. Für die Anfangsgeschichte der Unterscheidung und Klassifikation der Künste siehe oben die angegebene Literatur bei Lessing und den Laokoon

mit Noten von Blümner. Für die anschließende Geschichte: H. Lotze, Geschichte a. a. O. Bd. III; Max Schasler, Das System der Künste auf einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprinzip, 2. Aufl. Leipzig u. Berlin 1881, Einleitung; Ed. von Hartmann, Deutsche Aesthetik seit Kant, Buch II, Teil II, besonders S. 524—580; V. Basch, Essai sur l'esth. de Kant, S. 483—96.

§ 4. Für die Theorie der Stile im Altertum: Volkmann, S. 532 bis 566. — Die Geschichte der Grammatik oder der Redeteile ist umfassend, aber nur für das griechisch-römische Altertum behandelt, in den Werken von Laur. Lersch, Die Sprachphilosophie der Alten, Bonn 1838—41, und noch besser bei Steinthal, Geschichte Bd. II. Über Apollonios Dyskolos vergl. Egger, Apollon Dyscole, Paris 1854. Über die Geschichte der Grammatik im Mittelalter siehe Ch. Thurot, Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge. Paris 1869. Für die moderne Zeit: Andeutungen in den Werken Benfeys und Potts und für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bei E. Wechßler, Gibt es Lautgesetze? Halle 1900. Siehe auch, was die Geschichte der Kritik anlangt, mehrere der unter § 2 zitierten Werke, sowie B. Croce, Per la storia della critica e storiografia letteraria, die Beispiele für Italien gibt, und über die Theorien der neueren französischen Kritik; Em. Hennequin, La critique scientifique, Paris 1888, und Ern. Tissot, Les évolutions de la critique française, Paris 1890.[1])

---

[1]) Die erste Ausgabe der vorliegenden Ästhetik hat eine nicht geringe Zahl von Diskussionen und kritischen Aufsätzen veranlaßt, deren wichtigste die folgenden sind: K. Voßler in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 1902, Nr. 207; G. Gentile im Giorn. stor. della lett. Ital., Turin, XLI, 89—99, vergl. denselben Verfasser ebenda XXXVII, S. 437—440; Ch. Lalo im Bulletin italien, Bordeaux, II, Nr. 4. Okt.—Dez. 1902, S. 333—344; G. Lombardo-Radice in der Rass. crit. lett. Ital., Neapel VII. 1902; M. Pilo in der Nuova Antologia, Rom, Oktober 1902; J. E. Spingarn in The Nation, New-York 25. Sept. 1902, Nr. 1943; F. Neri in Rass. bibliogr. d. letter. ital., Pisa XI. 1903, S. 1—6; D. Garoglio im Marzocco Florenz 9. Nov. 1902; F. de Roberto im Corriere della sera, Mailand 1. Jan. 1903; A. Faggi in der Rivista filosofica, Pavia V. 1902, S. 533—537 (vergl. ebenda S. 668—673. Erwiderung von B. Croce); R. Bianchi in der Rivista di filosofia e scienze affini, Bologna Nov. 1902; L. Arréat in der Revue philosophique, Paris 1902, II. S. 637 bis 640, vergl. denselben Autor im Januarheft 1901, S. 96—97; Anonymus in der Revue de Métaphysique et de Morale, Jahrg. X, Nr. 5, Sept. 1902; E. Mele im Fanfulla della domenica, Rom 2. Nov. 1902; E. Leone im Avanti, Rom 27. Okt. 1902; B. Pica im Giornale d'Italia, Rom 23. Sept. 1902; G. A. Cesareo im Almanacco nuovissimo, Palermo Jahrg. 1903; G. Vorluni in der Settimana, Neapel 26. Okt. 1902; G. Cesca in der Deutschen Literaturzeitung, Berlin 4. April 1903; E. Bertana, Di una nuova estetica, in den Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino, Bd. XXXVIII, 19. April 1903 (vergl. die Erwiderung von B. Croce in der Critica, Neapel, Heft IV, S. 316—320); G. Santayana im Journal of comparative literature, New-York, Jahrg. I, Heft 2. April und Juni 1903; Arturo Farinelli in den Studien z. vergleich. Literaturgeschichte von M.

Koch. Berlin, Bd. III, Heft III, S. 6—23; R. Murri in La Cultura sociale, herausgeg. von der Società cattolica, Rom, Jahrg. VI, Nr. 16; C. D. Pflaum in d. Zeitschrift für Philos. B. 125, Leipzig 18. Juli 1903; J. Segond in der Revue de synthèse historique, 1903, VII, S. 102—105; A. Aliotta, La conoscenza intuitiva nell' estetica del C. Piacenza 1904; Erwiderung Croces „Conoscenza intuitiva ed attività estetica", Florenz 1904; Gegenerwiderung Aliottas, Il presupposto metafisico nell' estetica di B. Croce, ebenda; M. Muret in La Renaissance latine, Novemberheft 1903; G. Pantaleone, La critica estetica, Bologna 1904; D. Bacci, Dei generi letterarii, postille all' estetica di B. Croce, Mailand 1904.

I

Sachregister

II

Namenregister zum geschichtlichen Teil

III

Namenregister zum Bibliographischen Anhang

Errata

Seite	32	Zeile	1	von	oben	Nach	soll	heißen	Nachdem
„	155	„	11	„	„	Aristoteles	„	„	Eratosthenes
„	225	„	3	„	unten	innerhalb	„	„	außerhalb
„	327	„	2	„	oben	Erich	„	„	Heinrich
„	355	„	6	„	unten	Maculay	„	„	Macaulay
„	380	„	17	„	oben	Charalers	„	„	Charakters
„	392	„	15	„	„	E. Siebeck	„	„	H. Siebeck
„	417	Anm.	2			De sublimitte	„	„	De sublimitate
„	429	Zeile	14	von	oben	Chaplain	„	„	Chapelain
„	449	„	6	„	unten	G. G. Fischer	„	„	J. G. Fischer.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 07045 8578